



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ
FLÁVIO TELES CARDOSO

**TRADUZINDO A TRADIÇÃO: A CONSTRUÇÃO DO
SIGNIFICADO DO ARTESANATO NO CEARÁ
CONTEMPORÂNEO
(1987-2002)**

FORTALEZA - CEARÁ
2010

FLÁVIO TELES CARDOSO

TRADUZINDO A TRADIÇÃO: A CONSTRUÇÃO DO SIGNIFICADO DO
ARTESANATO NO CEARÁ CONTEMPORÂNEO
(1987-2002)

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em História do Centro de História da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em História e Práticas Urbanas.

ORIENTADOR: Prof. Dr. Alexandre Almeida Barbalho

FORTALEZA – CEARÁ

2010

C268t

Cardoso, Flávio Teles.

Traduzindo a tradição: a construção do significado do artesanato no Ceará contemporâneo (1987-2002). / Flávio Teles Cardoso. — Fortaleza, 2010.

130 p.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Almeida Barbalho.

Dissertação (Curso de Mestrado em História) – Universidade Estadual do Ceará, Centro de História.

1. Identidade. 2. Mercado. 3. Tradição. I. Universidade Estadual do Ceará, Centro de História.

CDD: 745.5098131

FLÁVIO TELES CARDOSO

TRADUZINDO A TRADIÇÃO: A CONSTRUÇÃO DO SIGNIFICADO DO
ARTESANATO NO CEARÁ CONTEMPORÂNEO
(1987-2002)

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em
História do Centro de História da Universidade
Estadual do Ceará, como requisito parcial para a
obtenção do grau de mestre em História Oral.

Aprovada em: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Alexandre Almeida Barbalho (Orientador)
Universidade Estadual do Ceará - UECE

Profª. Dra. Silvia Márcia Alves Siqueira
Universidade Estadual do Ceará – UECE

Prof. Dr. Gisafran Nazareno Mota Jucá
Universidade Estadual do Ceará – UECE

AGRADECIMENTOS

Agradeço àqueles que duvidaram das minhas certezas,
Me fazendo refletir sobre ideais que me pareciam reais
Nesse mundo exterior,
Que pouco se fazia frio ao meu fervor.

Não, não me privei do sabor
De raciocinar em meu favor
Orientado por minha destreza.
Lembrando que sou um animal
Disfarçado de racional
Para esconder seu lado sentimental

Não, não tive a ilusão de historiografar
Minha experiência em investigar
Fazendo uso da História sem me apaixonar.
Não tive o desabor em não apreciar
Aquilo que me fez desejar
Escrever e me policiar.

Do que a mim parecia correto...
Duvidei e me emocionei
Procurando uma razão
Que explicasse
Essa grande devoção...

História,
Apeguei-me a ti sem glória
Tão disposto que estava a procurar
Um motivo que pudesse me condicionar
A poder fazer uso de ti como lugar!

Pois és tu,
História,
Instrumento que usei para dissertar
Da paixão dos artesãos
Nesta pesquisa que me dediquei com o coração
De um pesquisador sem paixão
Mas correto em minha devoção

Privando-me de pecar com a emoção!

Pois Historiador eu sou.
Mas porque não devo duvidar
Das razões em não me emocionar...?
Como posso
escrever tão correto
sem poder usar do afeto...?
Eis uma pergunta racional
sobre o aspecto sentimental.

Mas por hora,
História,
Me apego a ti como apraz ao cientista
Que se esqueceu de ser artista
Para que sua pesquisa pudesse ser vista
Como obra racional
De um ser sentimental,
Historiador e só depois pecador e artista.

Flávio Teles

“Para o desespero dos historiadores, os homens deixam de mudar seu vocabulário toda vez que mudam seus costumes”

Marc Bloch

RESUMO

O artesanato no Ceará, atividade de trabalhadores autônomos, veio no decorrer dos anos 90 se configurando dentro dos planos governamentais de modernização do Estado como meio de inclusão de uma mão-de-obra que a indústria, em seu processo de automação, estava incapaz de absorver. Estando o Ceará se consolidando como lugar turístico, seus símbolos regionais foram aproveitados como meio de construir uma identidade capaz de singularizar o Estado cearense no mercado contemporâneo, transformando-o em um produto a ser vendido. Introduzir o artesão na nova proposta de mercado para o Ceará do “governo das mudanças” significava, para as ações políticas do governo, condicioná-lo a uma aprendizagem comercial, produtiva e estética distante de sua realidade social. A própria velocidade com que o mercado capitalista moderno consome as mercadorias produzidas, exigia um novo ritmo de trabalho e uma organização da produção que alterava a vida cotidiana do artesão. O ambiente de oficina familiar cedia espaço às associações e cooperativas onde a preocupação com o tempo e o objetivo de produzir em grande quantidade lembrava as indústrias modernas. A incompatibilidade do novo mercado com a lógica de produção manual acarretou um desequilíbrio na relação que o artesão tinha com seu trabalho. Seu fazer artesanal deixava de ser espontâneo e passava a significar uma disciplina externa aos seus desejos e à sua intimidade com as obras produzidas. A construção do significado atribuído ao artesanato, que definiu o lugar social dos artesãos encaixados nos planos de modernização do Estado do Ceará, se daria a partir de disputas travadas entre os espaços de resistência constituídos pelos artesãos e as instituições disciplinadoras do Estado. Em meio a essa relação de força o artesão esmerava o fazer artesanal resignificando o lugar de legitimação do artesanato, ao mesmo tempo em que se condicionava a servir ao mercado turístico do Ceará. Esse é o palco de discussão desta pesquisa.

Palavras-chave: Identidade. Mercado. Tradição.

RÉSUMÉ

L'artisanat au Ceará, activité de travailleurs autonomes, est venu dans le decouler des années 1990 en se confugurant dans les plans gouvernementels de modernisation de l'État comme moyen d'inclusion d'une main-d'oeuvre que l'industrie, dans son procès d'automation, était incapable d'absorber. En étant le Ceará à se consolider comme un lieu touristique, ses symboles regionales ont été profités comme moyen de construire une identité capable de singulariser l'État du Ceará dans le marché contemporain, en le changeant en un product a être vendu. Introduire l'artisan dans la nouvelle proposition de marché pour le Ceará du « gouvernement des changements » signignifiait, pour les actions politiques du gouvernement, le condicionar à un apprentissage commercial, productif et esthétique loin de sa réalité sociale. La propre vitesse du marché capitaliste moderne qui consomme les marchandises produites, exigeait un nouveau rythme de travail et une organisation de la production qui changeait la vie quotidienne de l'artisan. L'ambiance d'oficine familiale cédait espace aux associations et coopératives où la préoccupation avec le temps et l'objectif de produire en grande quantité rappelait les industries modernes. L'incompatibilité du nouveau marché avec la logique de production manuelle a entraîné un déséquilibre dans la relation que l'artisan avait avec son travail. Son faire artisanal laissait d'être spontané et passait à signfier une discipline externe à ses désirs e son intimité avec les oeuvres produites. La construction du sens attribué au artisanat, qui a défini le lieu social des artisans encaissés dans les plans de modernisation de l'État du Ceará, se donnerait à partir des disputes enrayées entre les espaces de résistance constitués par les artisans e les institutions disciplinaires de l'État. Au milieu de cette relation de force, l'artisan encadrait le faire artisanal en resignifiant le lieu de legitimisation de l'artisanat, au même temps que se conditionnait à servir au marché touristique du Ceará. Cela constitue la scène de discussion de cette recherche.

Mots-clef : Identité. Marché. Tradition.

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ABA	Associação Brasileira de Artesanato
APAACE	Associação Profissional dos Artesãos Autônomos do Ceará
CAENART	Corporação dos Artesãos e Entidades Artesanais
CCALT	Central Cearense de Artesanato Luísa Távora
CEART	Central de Artesanato
CIC	Centro Industrial do Ceará
DART	Departamento de Artesanato
FAS	Fundação de Ação Social
FEBEMCE	Fundação Estadual Bem Estar Menor do Ceará
FIEC	Federação da Indústria e Comércio
FUNSESC	Fundação de Serviço Social do Ceará
INCRA	Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária
INPLANCE	Instituto de Planejamento do Ceará
PNDA	Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato
PROAFA	Programa de Ação e Fomento do Artesanato
PRODESART	Programa de desenvolvimento do Artesanato
SAS	Secretaria de Ação Social
SEBRAE	Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
Secult	Secretaria da Cultura
SETAS	Secretaria do Trabalho e Ação Social
Setur	Secretaria do Turismo
SIARA	Sindicato dos Artesãos Autônomos do Ceará
SIC	Secretaria da Indústria e Comércio
SINE	Sistema Nacional de Emprego

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
------------------------	-----------

CAPÍTULO I

Processo de Configuração do Campo do Artesanato no Estado do Ceará: Formação dos lugares organizadores de estratégia.....	26
--	-----------

1.1. Mudanças na estrutura político-econômica tradicional e a valorização da “cultura popular” no mercado econômico contemporâneo.....	27
1.2. Do folclore à arte popular: Estratégias para valorização moderna das manifestações populares tradicionais.....	34
1.3. Artesanato: realidade de uma atividade sem prestígio social e seu processo de legalização.....	38
1.4. A Central Cearense de Artesanato Luiza Távora (CCALT).....	42
1.5. A demolição da Central Cearense de Artesanato Luíza Távora (CCALT).....	46

CAPÍTULO II

Artistas, Artesãos, Associações e Instituições: Tensões e Disputas Pelo Poder dos Instrumentos de Mediação Entre o Artesanato e o Mercado.....	52
---	-----------

2.1. Na cidade de Fortaleza: A Antiga Central Cearense de Artesanato Luiza Távora (CCALT) e sua Relação com Artesãos e Associações.....	57
2.2. Da Associação Profissional dos Artesãos Autônomos do Ceará (APAACE) ao Sindicato dos Artesãos Autônomos do Estado do Ceará (SIARA).....	60
2.3. Sindicato dos Artesãos Autônomos do Estado do Ceará: tensões com o Governo do Estado do Ceará e declínio de sua atuação.....	62
2.4. As novas políticas para o artesanato e a modernização da Central de Artesanato (CEART).....	69

2.5. O Artesanato cearense no mercado de bens culturais.....	75
---	-----------

CAPITULO III

A Corporação dos Artesãos e Entidades Artesanais (CAENART) e a Reorganização Estratégica do Estado Para o Controle da Produção Artesanal Cearense.....	78
---	-----------

3.1. A criação da Corporação dos Artesãos e Entidades Artesanais (CAENART).....	81
3.2. As Estratégias de Capacitação dos Artesãos do Ceará e a Reinvenção Estética do Artesanato Cearense: Artesãos interioranos e da Capital do Estado.....	89
3.3. O Mercado de Consumo do Artesanato em Fortaleza: sua influência estética e a ausência dos valores que caracterizam o artesanato como mercadoria cultural.....	98
3.4. Artesãos, instituições governamentais e a realidade do mercado contemporâneo dos objetos artesanais: produtores negociando seus afetos; instituições e suas estratégias de dominação.....	101
3.5. Design do artesanato: intermediário das relações do artesão com o mercado contemporâneo.....	110
3.6. Ambiente, objetos artesanais e artesãos: Combinações que pensam e constroem a representação do artesanato contemporâneo no Ceará.....	119

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	122
----------------------------------	------------

REFERÊNCIAS.....	127
-------------------------	------------

INTRODUÇÃO

O interesse em desenvolver esta pesquisa surgiu ainda na graduação, sendo motivada pelo professor Gisafran Mota Jucá em uma aula de História Oral. Segundo o professor, o fato de estar desenvolvendo uma prática artesanal poderia me trazer mais subsídios para a pesquisa, sem prejudicar minha posição de historiador ao pesquisar.

Encontrava-me no sexto semestre do curso de História, da Universidade Estadual do Ceará e vinha desenvolvendo um trabalho artesanal em couro já há quase 10 anos, coincidindo meu estado de maturação como artesão com meu pensar acadêmico despertado para a pesquisa de um objeto em que julgava estar inserido.

No decorrer do desenvolvimento e maturação desse objeto de pesquisa, descobri que ele foi se definindo no desenrolar do processo de investigação, onde a pergunta central que incomodava estava voltada para entender qual era o significado das produções artesanais tradicionais existentes nas relações sociais e econômicas modernas por que passava o Estado do Ceará nos anos 90.

Dessa maneira, esta pesquisa buscou entender os motivos da persistência das práticas artesanais tradicionais nas relações de mercado contemporâneo encontrado por este pesquisador na cidade de Fortaleza, procurando entender o lugar do artesão e do artesanato no processo de modernização do Estado do Ceará.

A partir desse questionamento, optamos por escolher o ano de 1987 como marco inicial para esta pesquisa, tendo sido o momento em que um novo governo assumiu a direção do Estado cearense e que ficou conhecido como “governo das mudanças”.

Foi também nesse período que se fundou o Sindicato dos Artesãos Autônomos do Estado do Ceará, datado de 10 de dezembro de 1986, marcando um momento de oficialização do interesse de fortalecimento da organização dos trabalhadores que faziam uso dos símbolos da tradição como marca diferencial de seus produtos no mercado e que estavam interessados no desenvolvimento turístico proposto pelo novo governo para o Ceará.

O documento intitulado “Uma Reflexão Sobre o Artesanato Cearense que Vislumbra um Novo Fazer Governamental”, datado de agosto de 1987 e encontrado no arquivo morto da Secretaria de Ação Social (SAS), imbuíu esta pesquisa da segurança necessária à definição desse ano como sendo o início dos planejamentos das mudanças estratégicas do governo para o aproveitamento das práticas artesanais disseminadas em toda região do Estado cearense.

Limitamos esta pesquisa ao ano de 2002, data em que se projeta o documento “Consolidando o Novo Ceará: plano de desenvolvimento sustentável (1999-2002)”, onde foi dada continuidade ao programa iniciado em 1995, contemplado no documento “Plano de Desenvolvimento Sustentável (1995-1998)”. Nesses documentos encontramos as bases norteadoras das metas de governo em longo prazo, incluindo toda política que objetivava aperfeiçoar o aproveitamento das matérias-primas regionais de forma sustentável, ressaltando o turismo como meio de potencializar emprego e renda na área de prestação de serviços. Este recorte define também o período em que as políticas para o artesanato ficaram a cargo da Secretaria de Ação Social, sendo em 2002 transferida para a Secretaria do Trabalho e Ação Social (SETAS), no início do governo do senhor Lúcio Alcântara no Estado do Ceará.

Ter como objeto de pesquisa a inclusão das práticas artesanais de uma região nas relações contemporâneas de mercado nos remete à importância dessas atividades que se estabeleciam interessadas também no desenvolvimento do turismo, o qual dotava de sentido mercadológico essas práticas populares, incorporando símbolos e história como referência daquilo que foi definido como tradicional para a região do Ceará nas relações de mercado. Segundo nos fala Maria Tereza D.P. Luchiari, a atividade turística traz uma série de transformações, sendo uma delas “a inserção de um novo sistema de objetos carregados de novos símbolos de status e identidade da moderna sociedade de consumo.”¹

Compreender o processo de transformação dos objetos artesanais, que se carregavam de um capital simbólico cultural, a partir da valorização dos referenciais da tradição no mercado contemporâneo, relacionando tal transformação com as estratégias de controle governamental no campo do turismo e sua repercussão social em nível dos produtores de artesanato, foi o meio utilizado por esta pesquisa para entender a origem das forças sociais,

¹ LUCHIARI, Maria Tereza D.P.. Urbanização turística: um novo nexos entre o lugar e o mundo. In: LIMA, Luiz Cruz (Org.). **Da Cidade ao Campo: a diversidade do saber-fazer turístico**. Fortaleza. Ed. UECE, 1998.

políticas e econômicas que definiram o significado do artesanato na sociedade contemporânea da cidade de Fortaleza.

O turismo como atividade criadora de novas funções para antigas práticas econômicas tradicionais, estabelecendo novas formas de uso dos espaços locais a partir de uma demanda de consumo estrangeira ao lugar, reorganizou as práticas locais, adaptando os costumes típicos da região ao consumo dos visitantes. Como nos diz Maria Tereza D.P.Luchiari,

Assim, estabelece-se uma relação entre antigas paisagens e velhos usos e novas formas e funções, impulsionando a relação do lugar com o mundo que o atravessa com novos costumes, hábitos, maneiras de falar, mercadorias, modos de agir... Assim também a identidade do lugar é constantemente recriada, produzindo um espaço social híbrido, onde o velho e o novo fundem-se dando lugar a uma nova organização sócio-espacial.²

A construção dessa organização sócio-espacial deu-se no Ceará com interferência do planejamento governamental que, a partir do início dos anos de 1990, recebeu tratamento especial na perspectiva de organizar racionalmente não só o espaço, dotando-o de infraestrutura adequada³, como também uma população que transformaria os bens simbólicos idealizados como referenciais da identidade do lugar, dentre eles aqueles que se materializavam na produção artesanal, em produtos oferecidos aos turistas visitantes.

Portanto torna-se responsabilidade da História investigar uma possível ideologia de valores e crenças que possa servir a grupos dominantes na manutenção de privilégios, mesmo em detrimento daqueles produtores de artesanato que fazem uso desses símbolos no mercado cultural de Fortaleza. Segundo Eric Hobsbawm,

Isso me remete à segunda questão principal que tem relação muito mais direta com o trabalho de uma universidade, ou pelo menos com aquela parte do trabalho que me

² LUCHIARI, Maria Tereza D. P. op. cit. p. 17.

³ “O turismo, a partir de 1995, recebeu tratamento especial do governo como ação estruturadora, capaz de causar impacto sobre a base física estadual e com efeitos multiplicadores na economia, contribuindo para o aumento das oportunidades de trabalho e alternativas de geração de renda.” GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ. **Consolidando o Novo Ceará**: Plano de desenvolvimento sustentável (1999-2002). Fortaleza: 1999. p. 78.

concerne como historiador e professor universitário. Ora, a história é a matéria prima para as ideologias nacionalistas ou étnicas ou fundamentalistas, tão como as papoulas são a matéria prima para o vício da heroína. O passado é um elemento essencial, talvez o elemento essencial nessas ideologias. Se não há nenhum passado satisfatório, sempre é possível inventá-lo.⁴

Nesse contexto, a importância de um estudo acadêmico sobre a temática do artesanato no Ceará está na reflexão sobre a crescente preocupação governamental de expandir as relações contemporâneas de mercado, objetivando enquadrar grupos que se ocupam com uma atividade artesanal na sociedade proposta pela modernização política, econômica e social, trazida pelo “governo das mudanças”, em que Fortaleza é o referencial local de expansão.

Tendo por base a problemática de como a política do “governo das mudanças” resignificou o entendimento dos símbolos regionais, construindo uma identidade para o Ceará no mercado cultural a partir dos costumes tradicionais da região cearense, o conceito de tradição, compreendido segundo Durval Muniz⁵ como um conjunto de símbolos que define um espaço natural como região, organizando territorialmente os referenciais sociais e existenciais de uma população de indivíduos e estabelecendo um equilíbrio entre a nova ordem e a anterior, identifica também a produção de artesanato.

Entendemos tradição como um veículo de transmissão da experiência de uma população, de modo a estabelecer uma ligação do passado ao presente. Sendo o artesanato uma atividade popular que carrega traços da experiência de uma população organizada territorialmente, imprimindo referenciais característicos da região nos objetos por ela produzidos, procuraremos demonstrar o significado do uso da tradição na atividade artesanal contemporânea como uma negociação que estabelece perdas e ganhos necessários à adaptação funcional da estética artesanal à estrutura da nova ordem social, política e econômica que se estabelecia como moderna na representação do Estado cearense no mercado contemporâneo.

⁴ HOBBSBAWN, Eric. **Sobre História**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1998. p. 17.

⁵ “A busca das verdadeiras raízes regionais, no campo da cultura, leva à necessidade de inventar uma tradição. Inventando tradições tenta-se estabelecer um equilíbrio entre a nova ordem e a anterior, busca-se conciliar a nova territorialidade com antigos territórios sociais e existenciais. (...) Essa tradição procura ser uma baliza que orienta a atuação dos homens numa sociedade em transformação e impeça o máximo possível a descontinuidade histórica.” ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Ed. Massagana, 2001. p. 76.

De acordo com Silvia Porto Alegre o termo artesanato, denominação que não fazia parte do vocabulário do artesão cearense, caracterizava aquela produção que era comercializada no mercado externo às próprias comunidades da região, de forma que o conceito de artesanato segundo Berta Alvim Ribeiro não é suficientemente satisfatório para esta pesquisa. Como nos diz Ribeiro:

As diferentes realidades que se escondem muitas vezes sob a capa do artesanato são bastante diversas e particulares. Desta forma, o artesanato é visto como uma forma de produção em que os trabalhadores desenvolvem uma forma de relação com o objeto de seu trabalho individualizada. Ou seja, o papel destes trabalhadores no processo produtivo coloca-os em uma posição importante face à construção do produto, que depende de sua capacidade e de seu conhecimento para ser criado. Mais ainda, o trabalhador das formas de produção artesanal necessita de um aprendizado que não é obtido na escola, mas na relação com o próprio trabalho.⁶

Trabalharemos com o termo artesanato como sendo a relação de uma prática representativa da “cultura popular”, que envolve seu produtor com o objeto produzido a partir de uma experiência adquirida no seu próprio trabalho, mas produtiva e esteticamente influenciada pelas exigências do mercado contemporâneo, antes intermediado pela ação de atravessadores para os artesãos que estavam longe dos espaços de comercialização, e passando, no decorrer do período estudado por esta pesquisa, a interferência dos profissionais mediadores da importância moderna dos símbolos da tradição do Estado do Ceará.

Estando o artesanato identificado como prática popular, trabalharemos com o conceito de “cultura popular” levando em consideração sua complexidade e sem a pretensão de esgotar sua discussão.

Entendemos “cultura popular”, na perspectiva do artesanato, como uma manifestação exercida por grupos subalternos em contraposição a um grupo dominante, que define o lugar social dessa manifestação sem deixar de considerar a forma como essa estratégia de

⁶ RIBEIRO, Berta Alvim. **O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea**. In: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore. Rio de Janeiro: Abril. 1983. p. 50.

dominação simbólica é resignificada em seu consumo por parte dos grupos dominados. Segundo Roger Chartier,

Compreender “cultura popular” significa, então, situar neste espaço de enfrentamentos as relações que unem dois conjuntos de dispositivos: de um lado, os mecanismos da dominação simbólica, cujo objetivo é tornar aceitáveis, pelos próprios dominados, as representações e os modos de consumo que, precisamente, qualificam (ou antes desqualificam) sua cultura como inferior e ilegítima, e, do outro lado, as lógicas específicas de funcionamento nos usos e nos modos de apropriação do que é imposto⁷

Essa “cultura popular”, representada no mercado contemporâneo através de objetos confeccionados em materiais típicos da região cearense, é parte constitutiva da construção de uma identificação regional no mercado que enaltece os referenciais que individualizam o Ceará no mercado mundializado, construída a partir de uma memória que liga o presente a um passado de origem. Durval Muniz entende que a identidade regional é um meio de se religar uma memória capaz de fundar mitos, reinventar tradições, constituindo uma “verdade” para a região⁸.

Utilizaremos o conceito na forma de identificação regional, procurando deixar clara a dinâmica existente na construção e desconstrução de uma identidade regional, sendo essa identificação baseada em um estereótipo que se reatualizava a partir dos anseios dos artesãos em encaixar sua produção no comércio, incorporando referenciais híbridos do rural e urbano, capazes de definir o Ceará no mercado contemporâneo.

Trabalharemos com esses conceitos como sendo apresentações resumidas de um conjunto de fatos, que compõem os fenômenos que ocorrem no campo em que se encontra em disputa a construção do significado do artesanato na sociedade contemporânea do Estado do Ceará.

⁷ CHARTIER, Roger. “Cultura popular”: revisitando um conceito historiográfico. In: **Revista Cultura e História Urbana: estudos históricos**. Porto Alegre, nº 16, jul./dez. 1995. p. 184-185.

⁸ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Op. cit. p. 77.

Sendo o campo de atuação do artesanato um lugar de confronto que remete à problemática principal desta pesquisa, ou seja, sua influência na construção do significado do artesanato contemporâneo, a conceituação e definição da idéia de campo é de fundamental importância para esta pesquisa.

Apropriado de Pierre Bourdieu, o conceito de campo pode ser entendido como um conjunto de práticas que têm uma linguagem própria, gerando significados materiais e simbólicos particulares para os atores e suas atuações dentro daquele campo que se constitui de maneira a estabelecer uma cultura de entendimento entre seus participantes mutuamente influenciáveis. De acordo com Bourdieu,

Compreender a gênese social de um campo, e apreender aquilo que faz a necessidade específica da crença que o sustenta, do jogo de linguagem que nele se joga, das coisas materiais e simbólicas que nele se geram, é explicitar, tornar necessário, subtrair ao absurdo do arbitrário e do não-motivado os actos dos produtores e as obras por eles produzidas e não, como geralmente se julga, reduzir ou destruir.⁹

Dessa maneira, é o campo, e não o indivíduo ou o objeto isolado, que dota de sentido as ações e posições sociais, como também as disputas pelo poder entre os indivíduos que atuam regidos pela lógica gerada através dessa dinâmica que estabelece uma linguagem entendível pelos seus participantes.

O campo tem sua fronteira bem definida, mas está em constante mudança. Em parte devido à própria dinâmica interna definida pela ação de seus atores, em parte pela influência externa de outros campos. Segundo Setton,

Campo seria um espaço de relações entre grupos com distintos posicionamentos sociais, espaço de disputa e jogos de poder. Segundo Boudieu a sociedade é composta por vários campos, vários espaços dotados de relativa autonomia, mas regidos por regras próprias.¹⁰

⁹ BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998. p. 69.

¹⁰ SETTON, Maria da Graça Jacintho. A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. In: **Revista Brasileira de Educação**, nº 20, Maio\ Agosto, 2002. p. 64.

Embutido dentro da idéia de campo, encontramos o conceito de *habitus*, que nos ajudará a entender a relação daqueles indivíduos artesãos com sua nova conjuntura: o campo do artesanato em processo de formalização. Compreendemos por *habitus* uma cultura de entendimento desenvolvido em um determinado campo que permite o indivíduo se relacionar dentro da dinâmica do próprio campo, negociando sua experiência com as regras da conjuntura onde está inserido. Segundo Bourdieu, *habitus*,

Pode-se dizer, indiferentemente, que certos *habitus* acham as condições de sua realização, e até mesmo de seu desenvolvimento, na lógica do aparelho; ou, inversamente, que a lógica do aparelho explora em seu proveito as tendências inscritas nos *habitus*. Por outro lado, poder-se-ia evocar todos os processos, comuns a todas as instituições totais, pelos quais o aparelho, ou os que o dominam, impõe a disciplina e põem no bom caminho os heréticos e os dissidentes ou os mecanismos que, com a cumplicidade daqueles cujos interesses servem, tendem a assegurar a reprodução das instituições e das hierarquias.¹¹

Dessa forma podemos fugir de um determinismo conjectural e valorizar a experiência também do indivíduo artesão na constituição da representação do que entendemos por artesanato nas relações contemporâneas de mercado. Segundo Setton,

Em essência, o conceito de *habitus* busca romper com as interpretações deterministas e unidimensionais das práticas. Quer recuperar a noção ativa dos sujeitos como produtos da história de todo campo social e de experiências acumuladas no curso de uma trajetória individual.¹²

Portanto, utilizamos o conceito de “campo” e de “*habitus*”, desenvolvido por Pierre Bourdieu, como categorias de análise que define as relações estabelecidas entre instituições e artesãos no processo que intensifica a autonomia do artesanato como prática de um campo autônomo, mas que se relaciona com outros campos, como é o caso do Turismo.

Nesse contexto, esta pesquisa entende a construção do significado do artesanato contemporâneo no Ceará como uma ação de mão dupla, onde uma cultura popular negocia a

¹¹ BOURDIEU, Pierre. op. cit. 1998 p. 199.

¹² SETTON, Maria da Graça Jacintho. A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. In: **Revista Brasileira de Educação**, nº 20, Maio\ Agosto, 2002.

existência de sua prática, resignificando o lugar de legitimação do artesanato, ao mesmo tempo em que se condicionava a servir ao mercado contemporâneo cearense.

Tendo como apoio esses referenciais teóricos, analisaremos as avaliações anuais coordenadas pelo Departamento de Artesanato (DART), na tentativa de perceber de que forma está sendo selecionado o tipo de artesanato existente no atual mercado. Visto assim, encontramos justificção para esta posição na avaliação de 1991 onde encontramos em sua apresentação um trecho que explicita a razão de tais documentos;

A realização de uma avaliação no fim de cada período é imprescindível ao planejamento do período que se segue, vez que permite o redirecionamento de atividades que não apresentam bom desempenho, o fortalecimento das mais expressivas e a criação de outras se considerado necessário.¹³

Estando esses documentos calcados nas ações que tiveram melhor desempenho na realidade empírica, a análise de tais documentos possibilitará a esta pesquisa compreender a seleção das produções artesanais capazes de existir no mercado turístico, observar seu modo de produção, sua adequação estética e funcional e as estatísticas de mudança no padrão de vida do artesão.

Confrontaremos esses dados com a documentação organizada pela Corporação dos Artesãos e Entidades Artesanais (CAENART), que foi uma entidade organizada por um grupo de artesãos que pretendiam participar das decisões governamentais para as políticas do artesanato do Estado do Ceará, sendo dissidentes da Central de Artesanato (CEART), e que se singularizavam por não serem cearenses, porém vindos de um movimento ideológico urbano surgido em meados dos anos 70 que ficou conhecido como movimento contracultura.¹⁴

Com o apoio da história oral, procuraremos entender os enfrentamentos dos artesãos dissidentes da CEART e nos aproximar dos espaços de luta responsáveis pela elaboração de

¹³FAS/DART/SETAS. **Avaliação Anual de 1991**. Fortaleza, 1992.

¹⁴CARDOSO, Flavio Teles. **A inserção do artesão no mercado cultural do Ceará**. 2006. 62 f. Monografia (Graduação em História), Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza, 2006.

sua experiência social, que se relacionava com a mudança de cenário em que as produções artesanais se encontravam no mercado contemporâneo.

Os documentos encontrados nos arquivos da Corporação dos Artesãos e Entidades Artesanais (CAENART) são meio de aquisição de documentação escrita produzida ou reunida por um grupo de artesãos que se engajaram na defesa dos interesses da categoria.

O material documental relativo ao Sindicato dos Artesãos Autônomos do Ceará (SIARA) foi encontrado em acervo particular de Dona Sanny Bandeira, esposa do ex-presidente do SIARA, Raimundo Ataíde, idealizador e fundador da Associação dos Artesãos Profissionais do Ceará (APAACE), lugar onde se iniciaram os planejamentos da constituição do sindicato dos artesãos. Sua existência surgiu da coleção de reportagens de jornal feita pelo próprio presidente, com o interesse de guardar registro de suas ações que objetivavam a legalização de um sindicato para a categoria dos artesãos, onde agiu como presidente durante doze anos.

O cotejo entre a documentação da CAENART, a documentação relativa à APAACE e ao SIARA, os documentos governamentais e entrevistas realizadas com artesãos, foi estratégia metodológica apropriada por esta pesquisa para aproximar-se do real e entender as tensões que influenciaram na construção do significado do artesanato nas relações social e econômicas do período estudado por esta pesquisa.

A utilização da história oral como método está na necessidade de encontrar o sentido dos fatos encontrados nos documentos escritos que estivesse para além das organizações estratégicas oficiais, mas também impressos na memória dos atores entrevistados nesta pesquisa.

Aplicaremos também este método às entrevistas realizadas com os técnicos das instituições, visto entendermos ser necessária a compreensão de suas relações formais e informais com os grupos de artesãos, informações em sua maioria não registrada em documentação oficial.

Entendendo a subjetividade como inerente ao universo simbólico e ideológico do indivíduo, esta pesquisa utiliza a história oral como tentativa de apreender a relação social do artesão com o campo que se configurava para o artesanato, buscando na reminiscência pessoal dos atores entrevistados, as evidências de uma memória coletiva que forneça elementos para reconstrução de uma memória histórica, proporcionando meios para a interpretação das representações, valores e costumes de seu grupo, persistentes ou resignificados em sua relação com o campo de atuação de suas práticas.¹⁵

A fonte oral não é vista por esta pesquisa como metodologia substituta na ausência de documentação escrita, mas utiliza a relação entre fonte escrita e oral como técnica válida de correção mútua, onde documentos escritos e reminiscências pessoais colhidas nas entrevistas se complementam.¹⁶

Os critérios utilizados por esta pesquisa na seleção dos entrevistados levam em consideração o fato de terem vivenciado como artesãos ou técnicos participantes do processo de configuração do campo do artesanato no período estudado por esta pesquisa; terem participado como artesãos ou técnicos nas ações dos projetos governamentais desse período; ou terem feito parte de alguma entidade voltada para a organização da categoria dos artesãos.

O título “Traduzindo a Tradição: a construção do significado do artesanato no Ceará contemporâneo”, procura articular a problemática central do trabalho, mostrando que a tradição foi uma construção transferida dos meios rurais para os urbanos e remodelada pela influência das relações sociais contemporâneas que se configurava, refletindo na estética do que passou a representar o artesanato. O sentido da palavra *traduzindo* se remete ao fenômeno de hibridação, característico das sociedades contemporâneas. Segundo Stuart Hall, tradução é um conceito que descreve formações de identidade transferidas de suas fronteiras naturais,

¹⁵ “Dessa forma, as reminiscências colaboram na constituição da memória histórica e permitem uma interpretação das representações, valores e costumes de um grupo ou de uma sociedade.” FREITAS, Sônia Maria de. **História Oral: Possibilidades e Procedimentos**. São Paulo: Ed. Humanitas / FFLCH / USP: Imprensa Oficial, 2002. p. 118.

¹⁶ “A questão é que o relacionamento entre as fontes escritas e orais não é ‘aquele da prima-dona e de sua substituta na ópera: quando a estrela não pode cantar, aparece a substituta: quando a escrita falha, a tradição sob ao palco. Isso está errado. As fontes orais corrigem as outras perspectivas, assim como as outras perspectivas as corrigem’.”. GUYN, Prins. História oral. In: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da História: novas perspectivas**. São Paulo: UNESP, 1992. p. 166.

mas que não perderam totalmente seus vínculos originais. Elas negociaram com as novas influências urbanas.¹⁷

O 1º capítulo “Processo de Configuração do Campo do Artesanato no Estado do Ceará: Formação dos lugares organizadores de estratégia”, objetiva demonstrar como foram organizadas as estratégias de controle daquela população de trabalhadores autônomos que não foram arranjados formalmente no mercado que se modificava com o desenvolvimento da modernização e mudança política que se estabelecia em meados dos anos de 1980, de maneira a explicitar o início da formação dos lugares institucionais que legitimavam a atuação do artesão que se propunha a trabalhar com o artesanato cearense.

No 2º capítulo “Artistas, Artesãos, Associações e Instituições: tensões e disputas pelo poder dos instrumentos de mediação entre o artesanato e o mercado”, esta pesquisa contempla a experiência dos atores que participavam da construção do campo do artesanato que se relacionavam com as instituições do governo, na tentativa de se capitalizarem através de suas aproximações daqueles lugares que legalizavam a atuação dos artesãos no campo do artesanato que se formalizava.

No 3º capítulo “A Corporação dos Artesãos e Entidades Artesanais (CAENART) e a Reorganização Estratégica do Estado Para o Controle da Produção Artesanal Cearense”, observamos as maneiras estratégicas de intervenção no artesanato por parte dos lugares dominantes do governo estadual, na perspectiva de reinventar as formas e maneiras de se praticar aquelas atividades artesanais tradicionais, que viessem a viabilizá-las no mercado contemporâneo. Neste capítulo foi evidenciado a função e os interesses dos técnicos em designers, observando sua inserção no campo do artesanato e sua posição com relação aos artesãos, que reagiam e resignificavam seus ambientes e costumes de trabalho que influenciaram na forma e representação do artesanato encontrado no mercado contemporâneo. Procuramos neste momento da pesquisa analisar as formas como os artesãos reagiram às determinações governamentais, negociando espaços de legitimação da produção artesanal, observando as transformações ocorridas e procurando fazer um balanço das perdas e ganhos

¹⁷HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. 10 ed. Rio de Janeiro : DP&A,2005. p. 88/89.

adquiridos pela categoria e pelo próprio produto artesanal, que se configuram na construção da representação do artesanato contemporâneo no Ceará.

CAPÍTULO I

PROCESSO DE CONFIGURAÇÃO DO CAMPO DO ARTESANATO NO ESTADO DO CEARÁ: Formação dos lugares organizadores de estratégia

O processo de modernização do Estado do Ceará foi fator desencadeador de um rearranjo das atividades econômicas tradicionais que se realizavam em todo o Estado. Tais atividades se caracterizavam a partir de uma dinâmica da “cultura popular” que se representava no espaço de disputas pelo valor simbólico dos costumes capazes de sobreviver à modernidade que se intensificava e se expandia por toda região cearense.

A partir da esfera do cotidiano que se modificava neste contexto de transformação das relações sociais, políticas e econômicas por que passava o Estado cearense no final da década de 1970, reconfigurava-se o campo das práticas econômicas populares, entre as quais a produção de objetos artesanais, na tentativa de adequar seu valor simbólico à lógica moderna de uso e consumo de objetos tradicionalmente produzidos na região.

Ocorreu que no Ceará do período entre 1978 e 1986, uma desarticulação das estruturas econômicas e políticas tradicionais, abaladas tanto pela crise da economia algodoeira como pelo desenvolvimento de atividades ligadas à indústria e ao comércio que incentivaram relações de trabalho nos moldes de produção contemporâneo, que se estabelecia provocando uma disputa pelo poder político do Estado, que desembocaria nas eleições para Governador de 1986, em que Tasso Jereissati assumiria o poder político do Ceará.

A preocupação econômica de inclusão social que se ordenou no discurso do novo grupo dominante tinha um caráter de controle dos grupos populares que faziam uso costumeiro das atividades econômicas tradicionais.

A legalização do artesanato cearense, que se desenvolvia como veículo de identificação do Ceará no mercado de bens simbólicos que conformava as atividades

regionais naquele período, legitimava a autoridade de uma elite política que estabeleceu formas institucionais para o artesão se representar socialmente.

O resultado das tensões entre a ação do Estado, a intervenção de intelectuais e artistas, como também a articulação dos artesãos, contribuiu para a produção do significado do artesanato cearense que se produzia na dinâmica de seu próprio campo de atuação. Como nos diz Bourdieu,

O que faz a reputação não são os Ratignacs provincianos, a “influência” de fulano ou sicrano, esta ou aquela instituição, revista, publicação semanal, academia, senáculo, marchand, editor, nem sequer o conjunto do que, às vezes, “personagens do mundo das artes e das letras”, mas o campo da produção como sistema das relações objetivas entre esses agentes ou instituições e espaço das lutas pelo monopólio do poder de consagração em que, continuamente, se engendram o valor das obras e a crença nesse valor.¹⁸

A representação do artesanato e do artesão como agentes da cultura regional se constituía a partir das tensões entre os atores interessados no domínio do poder e as instituições que objetivavam esse domínio, de maneira a desenvolver o campo do artesanato no Estado do Ceará.

1.1. Mudanças na estrutura político-econômica tradicional e a valorização da “cultura popular” no mercado econômico contemporâneo.

O fortalecimento de grupos ligados à indústria e ao comércio no Ceará foi um processo que se iniciou por volta dos anos 50, período caracterizado pelo discurso desenvolvimentista nacional e momento de criação da Federação de Indústria e Comércio (FIEC), a qual assumia também a presidência do Centro Industrial do Ceará (CIC), instituição

¹⁸BOURDIEU, Pierre. **A produção da crença**: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. Porto Alegre: Zouk, 2006. p. 25.

criada em 1919, mas que logo se esvaziara pela própria fragilidade da indústria cearense naquele momento.¹⁹

Foi também naquele período que Virgílio Távora, capitão militar e filho do Senador Manuel Fernandes Távora, assumiria o legado político da família comportando o quadro de uma oligarquia encabeçada pelos Irmãos Bezerra, que dominou a máquina pública cearense até meados dos anos 80.²⁰

Virgílio iniciou sua carreira política no ofício de Deputado Estadual e no decorrer de suas atividades, que se vinculava ao partido da União Democrática Nacional (UDN), foi eleito governador do Estado do Ceará em 1962. Mudar a feição econômica do Ceará, baseada em uma agricultura fragilizada pelas secas, com incentivos em atividades voltadas para indústria, já fazia parte das pretensões de Virgílio Távora.²¹

A atividade econômica de beneficiamento do algodão era a base de sustentação do controle político do Estado cearense naquele período e se constituía da seguinte forma: de um lado se encontravam os pequenos proprietários e parceiros, do outro os usineiros industriais que financiavam a produção, e no meio, tornando viável a subordinação política da massa sertaneja aos interesses de uma elite dominante, estavam os proprietários de terras e os agenciadores.

Com a desativação das usinas de beneficiamento do algodão, em meio ao longo período de seca que perdurou de 1979 a 1983, motivada também pela “praga do bicudo”, insetos que atacaram as plantações de algodão naquele período, desmantelou-se o principal meio econômico de submissão política da massa sertaneja no Ceará. Segundo Maria Auxiliadora Lemenhe,

¹⁹FARIAS, Airton. **A Geração Cambeba**. In BRUNO, Artur (Org.). **Os Pecados Capitais do Cambeba**. Fortaleza: Ed. Expressão Gráfica, 2002. p. 19.

²⁰LEMENHE, Maria Auxiliadora. **Família, Tradição e Poder: o (caso) dos coronéis**. São Paulo: Annablume/EdiçõesUFC, 1995.

²¹VASCONCELOS, Rejane. Virgílio, Adalto e César Cals: A política como arte de chefia. In: (Org.). ARRUDA, José Maria; PARENTE, Josênio. **A Era Jereissati: modernidade e mito**. Ed. Demócrito Rocha, Fortaleza 2002. p. 18-19.

Na desativação das usinas e nos vários destinos tomados pelos trabalhadores – agricultura de subsistência, migração e desemprego – desaparecem os principais meios econômicos de submissão política dos camponeses que são o financiamento da produção e o controle dos circuitos de comercialização do produto.²²

O enfraquecimento da estrutura produtiva do algodão possibilitou uma atuação mais efetiva das entidades de organização e representação do empresariado cearense. Suas direções passaram a ser lideradas por grupos de empresários de formação mais recente, onde o CIC, a partir de 1978, assumiu o papel de conscientizador dos industriais do Ceará sobre os problemas políticos que emperravam o processo de modernização do Estado, articulando a problemática local às questões de discussão nacional.²³ Dentre os componentes desses grupos estava Tasso Ribeiro Jereissati, um empresário interessado nas potencialidades latentes do Estado do Ceará. Tasso Jereissati assume a presidência do CIC em 1981 e em seu pronunciamento de posse argumenta:

O CIC assume que não há nenhuma perspectiva em longo prazo para o empresário, nem a solução dos problemas sociais do país. Ou todos resolvemos em conjunto o problema da injustiça social ou todos juntos pereceremos. A bandeira contra a miséria deve ser erguida e defendida por nós... Nossa opção pela livre empresa opõe-se, como é evidente à alternativa de socialização dos meios de produção. Tal opção, porém, não exclui nossa concordância ao mesmo tempo com a ação disciplinadora e democrática, por parte do Estado, na defesa dos legítimos interesses da sociedade.²⁴

O entendimento das ações disciplinadoras do Estado como instrumento de inclusão social caracterizava a postura social-democrata que assumira o novo grupo de empresários, diferenciando-os daqueles antigos que ocupavam a FIEC. Enquanto esses se enquadravam na tradicional política de base clientelista e assistencialista da antiga oligarquia dominante, aqueles jovens empresários procuravam uma racionalidade administrativa que proporcionasse instituições públicas eficientes e dinâmicas em suas ações, que gerenciassem as

²²LEMENHE, Maria Auxiliadora. **Família, Tradição e Poder: o (caso) dos coronéis**. São Paulo: Annablume/EdiçõesUFC, 1995. p. 216.

²³Idem. Ibidem. p. 189-191.

²⁴PARENTE, 1989. p. 14 *apud*. MARTINS, Mônica Dias. Modernização do Estado e Reforma Agrária. In: ARRUDA, Josênio; PARENTE, José Maria (Org.). **A Era Jereissati: modernidade e mito**. Fortaleza: Ed. Demócrito Rocha, 2002. p. 147.

potencialidades econômicas do Estado de forma a encaixá-lo nos ideais de modernidade nacionais.²⁵

Em meio aquele panorama de transição político-econômica por que passava o Ceará, constituiu-se uma atmosfera social propícia a conflitos que não tardaram a acontecer. Mediados por ações do INCRA/CE, Partido dos Trabalhadores, e entidades católicas de base, aqueles trabalhadores rurais que não migraram para a cidade, contribuindo para a formação de uma massa de mendigos, atiraram-se em confronto contra os proprietários de terras no campo.²⁶

Foi nesse contexto de disputas pelo controle das massas populares que as ações governamentais se organizaram estrategicamente, elegendo e selecionando referências para as práticas populares próprias daqueles grupos, de maneira a promover atividades econômicas e culturais articuladas pelo discurso de inclusão social através do desenvolvimento de emprego e renda da população.

Constituída a partir de objetos, danças e literaturas dos grupos subalternos aos valores culturais dominantes, a “cultura popular”, como legado simbólico de um passado tornado tradição pelo seu uso e costume que passavam de geração a geração, ficou entendida como folclórica por ser eleita como referência para identificação regional do Ceará. Como nos relata Henrique Rocha,

Uma contribuição inestimável vem do folclorista Luis de Câmara Cascudo que, segundo Brandão, ao avaliar o folclore em articulação com a arte popular, entrelaça elementos de ambas e define folclore como a cultura popular tornada normativa pela tradição. (...) Além da tradição e conservação, podemos inferir que o folclore está ligado à memória preservada nos pequenos sinais da vida cotidiana: costumes, objetos e símbolos populares, como preservação do sentimento de identidade.²⁷

²⁵“Uma das formas de legitimação governamental encontra-se na sintonia com as estratégias nacionais, nas quais os valores relativos à eficácia da máquina administrativa e o investimento preponderante no setor produtivo estão plenamente configurados.” BARREIRA, Irllys Alencar Firmo. Pensamento, Palavras e Obras. In: ARRUDA, José Maria; PARENTE, Josênio. (Org.). **A Era Jereissati: modernidade e mito**. V. 1. Fortaleza: Ed. Demócrito Rocha, 2002. p. 211.

²⁶“Segundo apontam vários estudos, na segunda metade dos anos 80 numerosos conflitos no campo colocaram em confronto trabalhadores rurais – mediados por ações de sindicatos, Comunidade Eclesiais de Base, Comissão Pastoral da Terra e Partido dos Trabalhadores, Incra/CE – e os proprietários de terra.” Idem. Ibidem. p. 214.

²⁷ ROCHA, Henrique. Refletindo os conceitos de folclore, cultura popular e tradição. In: MARTINS, Clerton (org.). **Antropologia das Coisas do Povo**. São Paulo. Ed. Roca, 2004. p. 102.

Esse sentimento de “identidade” foi utilizado como modelo de identificação do Ceará no mercado de consumo que se ampliava naquele período, dando sentido para a participação dos grupos populares que faziam uso dos modelos da tradição regional e estavam excluídos do processo de modernização tecnológica que conduzia o desenvolvimento econômico e social do Brasil naquele momento.

No entanto, segundo Alexandre Barbalho, esta apropriação das referências culturais populares tinha um alcance maior do que inclusão social das populações subalternas e geração de emprego e renda:

Fica claro, então, o modo como a cultura popular é apropriada pelos órgãos governamentais: numa visão folclorista ou geradora de renda para as classes pobres, através do artesanato. Desta forma neutraliza a apropriação que as esquerdas faziam dessa produção, comentada anteriormente.²⁸

A importância da “cultura popular”, do Ceará evidenciada pelos folcloristas, foi usada para a construção do que Alexandre Barbalho chamava de “cearentismo”, sendo utilizado como caminho autêntico para identificação do Ceará no cenário nacional, o que induziu a uma conveniente seleção das produções populares que se constituiriam em representações fidedignas da cultura cearense.

As estratégias de intervenção exercidas pela política oficial do Estado, ao mesmo tempo em que anulava a apropriação do universo social popular feita por grupos da esquerda política, os quais procuravam aproximar as manifestações populares das discussões nacionais sobre as polêmicas geradas pelo domínio ditatorial por que passava o Brasil naquele momento²⁹, tendeu a aproximar tais manifestações da representação regional de um território que se elegia como lugar diferenciado e exótico, representante da diversidade cultural brasileira, direcionando a atenção dessa população para o mercado de consumo dos produtos artesanais apreciados como regionais.

²⁸ BARBALHO, Alexandre. **Relações Entre Estado e Cultura no Brasil**. Ed. UNIJUÍ, 1998. p. 190.

²⁹ “Para Erotilde Honório Silva, a valorização da cultura popular tinha uma função ideológica bem específica de desviar a atenção dos temas mais polêmicos da época” Idem. Ibidem. p. 190.

A utilização da “cultura popular” como símbolo de identificação regional surgiu do interesse de afirmação nacionalista do Brasil desde o início do sec. XX, estando presente nas atuações dos folcloristas vistos como guardiões de uma “identidade” brasileira que era ameaçada com a expansão da modernidade. Segundo Canclini,

Renato Ortiz constata que o desenvolvimento dos estudos folclóricos brasileiros deve muito a objetivos tão pouco científicos como o se fixar o terreno da nacionalidade em que se fundem o negro, o branco e o índio; dar aos intelectuais que se dedicam à cultura popular um recurso simbólico através do qual possam tomar consciência e expressar a situação periférica de seu país; e possibilitar a esses intelectuais afirmar-se profissionalmente frente a um sistema moderno de produção cultural, do que se sentem excluídos (no Brasil, o estudo do folclore se faz principalmente fora das universidades, em centros tradicionais como os Institutos Históricos Geográficos, que têm uma visão anacrônica da cultura e desconhecem as técnicas modernas do trabalho intelectual). Ortiz acrescenta que o estudo do folclore está associado também aos avanços da consciência regional, oposta à centralização do Estado.³⁰

De acordo com os ideais nacionalistas do Estado brasileiro, o interesse político de afirmação das elites regionais podia se fazer por intermédio da construção de uma história das práticas populares locais, selecionadas para representar suas raízes culturais, de maneira a se construir uma ideologia baseada em um mito de origem, podendo legitimar seus poderes de dominação e propriedade. Segundo Eric Hobsbawm,

Ora, a história é a matéria prima para as ideologias nacionalistas ou étnicas ou fundamentalistas, tão como as papoulas são a matéria prima para o vício da heroína. O passado é um elemento essencial, talvez o elemento essencial nessas ideologias. Se não há nenhum passado satisfatório, sempre é possível inventá-lo.³¹

Desse modo, a autenticação das referências da “cultura popular” cearense pelos mecanismos de intervenção do Estado, incentivada através da inserção do conhecimento folclorista como matéria de estudo acadêmico legítimo nas universidades, pode ter possibilitado a construção de uma ideologia empregada para manutenção da dominação

³⁰ CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Ed. USP. 2006. p. 211-212.

³¹ HOBBSAWN, Eric. Op. cit. p. 17.

exercida sobre os grupos populares, que se mantinham na esperança de se realizarem no mercado de consumo que se configurava para as representações populares eleitas como símbolos imagéticos do lugar.

A valorização das práticas ou objetos tradicionais, eleitos como representações que diferenciavam a região cearense em meio aos modelos de modernidade disseminados no Estado brasileiro em desenvolvimento, podia ser perseguida através da atualização das formas de exibição dessas manifestações que pudesse reinventar seu sentido, tornando-as veículos de distinção social à medida que as dotava de um caráter contemporâneo desejado por uma classe média que ansiava em se sentir moderna através de uma cultura de consumo que se estabelecia. Como nos diz Mike Featherstone, ao comentar as teorias da cultura de consumo,

A primeira é a concepção de que a cultura de consumo tem como premissa a expansão da produção capitalista de mercadorias, que deu origem a uma vasta acumulação de cultura material na forma de bens e locais de compra e consumo. Isso resultou na proeminência cada vez maior do lazer e das atividades de consumo nas sociedades ocidentais contemporâneas, fenômenos que embora sejam bem vistos por alguns, na medida em que teriam resultado em maior igualitarismo e liberdade individual, são considerados por outros como alimentadores da capacidade de manipulação ideológica e controle “sedutor” da população, prevenindo qualquer alternativa “melhor” da organização das relações sociais. Em segundo lugar, há a concepção mais estritamente sociológica de que a relação entre a satisfação proporcionada pelos bens e o seu acesso social estruturado é um jogo de soma zero, no qual a satisfação e o status dependem da exibição e da conservação das diferenças em condição de inflação. Nesse caso, focaliza-se o fato de que as pessoas usam as mercadorias de forma a criar vínculos ou estabelecer distinções sociais. Em terceiro lugar há a questão dos prazeres emocionais do consumo, os sonhos e desejos celebrados no imaginário cultural consumista e em locais específicos de consumo que produzem diversos tipos de excitação física e prazeres estéticos.

A valorização das manifestações populares foi utilizada como meio de ampliar as possibilidades da oferta de consumo, ao mesmo tempo em que originava ocupação para uma população necessitada de meios para geração de renda, aproveitando as produções simbólicas vistas como tradicionais, através da atuação discursiva e ideológica das intervenções governamentais que as utilizavam como referência legitimadora de seu poder ao dotá-las de sentido econômico na sociedade contemporânea.

1.2. Do folclore à arte popular: Estratégias para valorização moderna das manifestações populares tradicionais.

O consumo da “cultura popular” se estimava como maneira de diferenciar um público capaz de entendê-la como vestígio da estrutura social do seu passado histórico, frequentando lugares específicos para essas apreciações, os museus, ambientes que revestiam de um caráter contemporâneo o sentido daquelas manifestações.

Como nos situa Germana Coelho Vitoriano, o crescimento do interesse pela cultura popular do Nordeste pode ter como referência a exposição “Cerâmica Popular Pernambucana”, que se realizou no Rio de Janeiro ainda na década de 1940, introduzindo em um museu objetos de origem popular.³²

Entretanto, segundo Germana, foi a repercussão da mostra “Civilização do Nordeste”, realizada em 1962 e idealizada pela arquiteta italiana, naturalizada brasileira, Lina Bo Bardi, que levou o público visitante a qualificar aquelas produções como “arte popular” em vez de folclore:

Aliás, Lina Bo Bardi aboliu a palavra “folclore”, que para ela foi criada para colocar, no seu devido lugar, perigosas e incômodas posições da cultura periférica. (...) No caso da arte popular, a arquiteta bradava pela necessidade de livrá-la de qualquer paternalismo e romantismo. Ela devia ser vista com frieza crítica e objetividade histórica, para saber qual o lugar que competia a essa arte e qual a sua verdadeira significação.³³

Para a realização das exposições do folclore brasileiro, não se fazia necessário evidenciar o processo nem os fatores daquelas amostras populares. Elas adquiriam um sentido moderno nos museus que as domesticavam, habilitando suas insubmissões selvagens ao serviço de um discurso que se fazia verdadeiro por intermédio do espetáculo. Dialogando com Michel Foucault, “É sempre possível dizer o verdadeiro no espaço de uma exterioridade

³² VITORIANO, Germana Coelho. A Invenção da Arte Popular em Juazeiro do Norte. 2004. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2004. p. 117.

³³ Idem. Ibidem. p. 119.

selvagem; mas não nos encontramos no verdadeiro senão obedecendo as suas regras de ‘polícia’ discursiva que deve reativar em cada um de nossos discursos.”³⁴

A admiração dessas insubmissões se fazia através de um olhar distanciado da realidade social de origem daquelas manifestações, que preservava o lugar privilegiado dos freqüentadores através da credibilidade do discurso oficial.

Por outro lado, os atores ou produtores daquilo que se definia como “cultura popular”, podiam ser entendidos como representantes de um passado superado pelo progresso e, por isto, destituídos de um valor reconhecido como racional e moderno em suas práticas e fazeres que consolidavam as representações elegidas como anunciantes da origem nacional brasileira. De acordo com Canclili,

Um primeiro obstáculo para o conhecimento folclórico procede do recorte do objeto de estudo. O *folk* é visto, de forma semelhante a da Europa, como uma propriedade de grupos indígenas ou camponeses isolados e auto-suficientes, cujas técnicas simples e a pouca diferenciação social os preservariam de ameaças modernas. Interessam mais os bens culturais – objetos, lendas, músicas – que os agentes que os geram e consomem. Essa fascinação pelos produtos, o descaso pelos processos e agentes sociais que os geram, pelos usos que os modificam, leva a valorizar nos objetos mais sua repetição que sua transformação.³⁵

Em suas práticas e fazeres, podia ser que o saber desses agentes da “cultura popular” não se fizesse crível por não se revestir de um poder capaz de inseri-los no mesmo patamar social dos freqüentadores dos museus. Eles permaneciam apenas como personagens do folclore, de uma exterioridade selvagem, embora suas práticas ou objetos materiais se revestissem de um valor moderno quando encontrados em lugares cenograficamente montados, os museus.

Entretanto, para aproximar esses atores populares de uma importância moderna, a estratégia de classificar como “arte popular” as manifestações populares inseridas nos museus, diferenciando-as de “arte erudita”, talvez pudesse colocar aquelas produções em um

³⁴ FOUCALT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2002. p. 35.

³⁵ CANCLINI, Nestor Garcia. Op. cit. 2006. p. 211.

padrão de entendimento modernizante que levasse em consideração aqueles atores, pois, conceitualmente, permitiria que seus agentes pudessem passar de figuras folclóricas para artistas, mesmo que classificados como populares.

Segundo Germana Coelho Vitoriano, o que distinguia a arte popular da arte erudita era sua característica de rusticidade, coletividade, pureza e autenticidade. E seus produtores eram classificados como artistas ingênuos ou *naïves*, primitivos e incapazes de transcender as relações de seu cotidiano.³⁶

Em meio aquela coletividade anônima de agentes produtores da “cultura popular”, os destaques de alguns se fazia por interferência dos intelectuais ou artistas, que agiam como intermediários entre aquelas manifestações populares e os mecanismos de legitimação institucional dos saberes estéticos aceitos na modernidade. A título de exemplo, figuras como Mestre Noza foi retirado do anonimato coletivo através do destaque dado ao seu trabalho pelo artista plástico Sérvulo Esmeraldo, que encomendou gravuras de uma via sacra e levou-as a Paris. De acordo com Silvia Porto Alegre,

Em 1965, Mestre Noza grava a “Via Sacra”, cujas quatorze peças originais são editadas em Paris em um álbum que leva o artista ao mercado internacional. Seus trabalhos sobre “Os Doze Apóstolos” é publicado pelo Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, em 1976. Sua oficina, em Juazeiro do Norte, torna-se ponto de encontro dos artistas, poetas de cordel, gente interessada, curiosos, compradores daqui e de fora, sobretudo franceses. Esses últimos tiveram uma influência na carreira decisiva do mestre, ao aconselhá-lo a deixar de lixar e pintar suas imagens.³⁷

Ao deixar de lixar e pintar suas peças, Mestre Noza burlava elementos de uma linguagem utilizada coletivamente no seu meio social, em favor de uma estética aceita nos padrões de modernidade estabelecidos a partir de valores externos à comunidade de artesão a que pertencia. O seu “fazer” se torna “saber”, seus espaços de produção; um lugar de invenção.

³⁶ Coelho Vitoriano, GERMANA. A Invenção da Arte Popular em Juazeiro do Norte. UFC. Programa de Pós-graduação em História Social. Orientação: Prof. Dr. Francisco Regis Lopes Ramos. Fortaleza, Setembro/2004. p. 105.

³⁷ ALEGRE, Silvia Porto. **Mãos de Mestre: itinerários da arte e da tradição**. São Paulo: Maltese, 1994. p. 52

Sua produção se estendia como um conhecimento autenticado pelos seus relatos sobre sua convivência com a figura de Padre Cícero, as histórias do cangaço, Lampião, dentre outras, que ligava sua pessoa aos mitos fundadores já estabelecidos pela História oficial da região, tornando seu trabalho manual um documento. Assim, Germana Coelho Vitoriano entende que:

“Quando objetos começam a ser destacados por serem ‘documentos’ de uma sociedade ou por suas qualidades estéticas, abre-se o caminho para a institucionalização do artesanato. Expande-se um mercado de ramificações heterogêneas entre aquilo que foi classificado como artesanato e o que guarda características de arte.”³⁸

As características de originalidade, autenticidade, unicidade e raridade que a idéia de um documento nos traz, poderiam ser capazes de selecionar um tipo de artesanato, elevando-o a categoria de “arte popular”.

Mas se entendermos os documentos como produções eleitas para compartimentar os registros daquilo que foi selecionado para oficializar um passado guardando “verdades”, encontrados em lugares específicos que instituíam a sua autenticação, entenderemos que os museus ou centros culturais foram usados como lugares de seleção para essas representações, de forma a incluir e excluir trabalhos ou técnicas artesanais dos circuitos de legitimação que se configurava para o artesanato como “arte popular”.

³⁸ Coelho Vitoriano, GERMANA. A Invenção da Arte Popular em Juazeiro do Norte. UFC. Programa de Pós-graduação em História Social. Orientação: Prof. Dr. Francisco Regis Lopes Ramos. Fortaleza, Setembro/2004. p. 20-21.

1.3. Artesanato: realidade de uma atividade sem prestígio social e seu processo de legalização.

No período de transição econômica e política por que passava o Estado cearense dos finais dos anos de 1970 e início dos anos 80, a produção artesanal cearense estava sendo incluída nos projetos governamentais de desenvolvimento do Estado do Ceará como maneira de dar assistência a uma população desprovida de meios materiais de subsistência.

Na capital do Estado, Fortaleza, o artesanato vinha se estabelecendo sem muitos vínculos legítimos. A Secretaria da Indústria e Comércio (SIC) era que oferecia algum apoio àquela atividade. Por outro lado, os artesãos procuravam se organizar em associações com objetivo de fortalecerem ações participativas em feiras fora do Estado. Segundo nos relata Flávio Sampaio, artesão atuante naquele período,

(...) inclusive, na nossa época quando eu cheguei aqui, a gente formava ônibus inteiros e saía por esse Brasil afora viajando. Agente fazia uma cota entre os artesãos e pedia uma ajuda ao governo. Então Dona Luiza, antes de ser a Primeira Dama, ela já começava a ver, sabe como é, a gente já começava a pedir o apoio dela, ela dizia: “Calma, quando a gente chegar lá no poder, o Virgílio vai resolver esses problemas”. Ela dizia: “vamos dar um acento nobre ao artesanato”. Por que artesanato era visto como uma coisa pejorativa, menor, era hippie, era vagabundagem, entendeu, era assim. Porque tinha alguma coisa de artesanato era a arte popular, como... a literatura de cordel, a xilogravura, aí se via como uma arte menor... de hippie, os trabalhos de metal...era visto como trabalho de gente que não tinha o que fazer, de vagabundo. Principalmente nas grandes cidades. Aí a gente aqui mostrando: “tem nossa cerâmica que é tão bonita, tem os trabalhos de couro, a xilogravura, a literatura de cordel, o transado de palha, o cipó, e assim por diante. Tanta coisa bonita pra ser mostrada”. Isso eu conversando na época com Dona Luiza, isso com os artesãos já interessados (...).

A diferenciação da “arte popular” e do artesanato em geral se fazia através do destaque das técnicas como a xilogravura, a escultura ou mesmo a literatura de cordel, expressões que se aproximavam dos clássicos exercícios artísticos do modelo ocidental: A literatura, a pintura, a escultura e a gravura. Por terem sido retiradas da vulgarização das feiras e classificadas nas exposições em museus, a prática dessas técnicas podia eleger seus produtores a categoria de artistas, ancorados nos nomes daqueles mestres destacados pela

autoridade dos intelectuais ou artista que tinham a sua fala respaldada pelo discurso oficializante. De resto, sobrava o artesanato em geral e seus produtores anônimos que buscavam se incluir através de organizações associativas, na tentativa de participação nas feiras que passavam a se estender para fora do Estado cearense.

A disputa entre as associações que promoviam viagens era o pivô das tensões entre os artesãos de Fortaleza naquele momento. O desejo de viajar estava em todos aqueles que produziam ou apenas comercializavam artesanato e que disputavam espaços naquelas entidades, quando não criavam outras.

No entanto, as associações proliferaram sem o cuidado em construir um discurso que estivesse para além do econômico, no sentido de aproximar aquelas produções do prestígio da “arte popular”, trabalhos que eram mais bem aceitos socialmente. Flávio Sampaio, ao justapor em sua argumentação o artesanato ao lado do cordel e a xilogravura, procurava aproveitar o prestígio social daquilo que era tido como “arte popular”, na tentativa de legitimar outras produções artesanais como mercadorias culturais, merecedoras da atenção do poder público que se materializava na pessoa de Dona Luiza Távora, esposa de Virgílio Távora que assumiria o Governo do Estado do Ceará no final dos anos de 1970.

Entretanto, existiam comerciantes envolvidos com o artesanato que, atraídos pelas facilidades conseguidas pelas associações, se passavam por artesãos e buscavam se beneficiar dessas organizações associativas. Ao lidarem com o artesanato, esquecendo de valorizá-lo como produto diferenciado, constituído também de um valor cultural, promoveram feiras de forma não planejada, que repercutiram ainda mais na desqualificação da atividade do artesanato. Vejamos o que nos diz Flávio Sampaio:

Teve uma época que empestou de associação, por que o interesse era viajar. Eu viajava com aquele cuidado de mostrar de... ao vivo entendeu. Por exemplo, a nossas exposições era no Paço das Artes em São Paulo, entendeu... onde o artesão trabalhava fazendo e mostrando ao vivo as técnicas do Ceará e vendia seu produto. Foi criado com essa idéia. Aí depois, já criaram associações... tipo: com comerciantes infiltrados, onde... eles iam pra qualquer praça, pra qualquer canto, pra qualquer cidade, num era preciso chamar, eles saíam no meio do mundo, iam, não tinham aquele espírito mais já... cultural. Era vender único e exclusivamente. Aí comercializou, empestou de associações por causa desse motivo, do interesse de venda. (...) Aí num tinha mais apoio do governo, todos pagavam sua passagem, saía de praça em praça. “Vamos pra cidade tal, num deu bem aqui, vamos pra aquela

outra cidade. Ah, também num deu bem aqui, num vendeu nada, vamos pra outra” (...) aí essas feiras foram tantas, e a qualidade caiu tanto, que aí até o próprio povo num queria nem mais na cidade, começou foi a proibir.

Observamos na fala de Flávio Sampaio um cuidado em vincular a idéia do “fazer” artesanal a um “saber”, quando escolhia lugares como o Paço das Artes em São Paulo, na tentativa de legitimar aquela atividade econômica como artística. O que não acontecia nas associações que viajavam de forma itinerante, organizando feiras em qualquer espaço propício à comercialização, sem a preocupação em munir aqueles produtos de um conteúdo simbólico que pudesse diferenciá-los das mercadorias dos conhecidos camelôs, entendidas como mercadorias de baixo valor.

A questão é que não somente tais entidades estavam sendo dominadas pela participação de comerciantes, mas também o ambiente de atuação dos produtores de artesanato como um todo. Incluindo lugares como Emcetur, Mercado Central, dentre outros, estavam nas mãos de vendedores atravessadores. De acordo com Flávio Sampaio, aqueles que passaram a fazer parte das associações e viajavam “a grande maioria não eram nem artesãos. Era o interesse dos atravessadores, dos comerciantes, iam um e outro artesão, o resto tudo era dinheiro, dinheiro, dinheiro.”

Notamos que, a partir do momento em que o interesse econômico dos vendedores tomou a frente nas negociações, e passou a definir as relações de inserção daqueles produtos no mercado absorvedor da “cultura popular” da região cearense, a desvalorização dos produtos artesanais se intensificou, muitas associações perderam o crédito das cidades para onde viajavam, denegrindo ainda mais a imagem social do artesão cearense.

Toda essa repercussão pode ser entendida como reflexo do tratamento dado por comerciantes em que não se conferiu a devida atenção ao conteúdo simbólico que poderia diferenciar àquelas produções populares de simples mercadorias de feirantes. Talvez o campo de atuação que estava se configurando para o artesanato na sociedade brasileira que se modernizava, exigisse um discurso que levasse em consideração uma identidade cultural que se regionalizava. Como nos diz Bourdieu,

Ou por outras palavras, ao lado da busca do lucro “econômico” que, ao transformar o comércio dos bens culturais em um comércio semelhante aos outros, e não dos mais rentáveis “economicamente” (como nos é lembrado pelos mais experientes, ou seja, os mais desinteressados dos comerciantes de arte), se contenta em ajustar-se a demanda de uma clientela antecipadamente convertida, existe lugar para acumulação do capital simbólico, como capital econômico ou político denegado, irreconhecido e reconhecido – portanto, legítimo – crédito capaz de garantir, sob certas condições e sempre a prazo, ganhos “econômicos”.³⁹

Talvez a produção da crença social naqueles produtos artesanais tradicionais do Ceará precisasse de um tipo de intermediação que produzisse a crença em seu capital cultural, construída a partir de um lugar que oferecesse um discurso possível para o artesanato; que pudesse legitimar aquelas produções populares como representantes de um universo cultural de uma população territorialmente definida, e por isso distinta, de maneira que seu conteúdo simbólico fosse exaltado a partir de um tempo passado que estabilizasse sua identificação, diferenciando-as de simples mercadorias de consumo por uma denegação do econômico que ficaria subentendido, em favor de sua expressão cultural evidenciada por um discurso legítimo.

Pode ser que para isso o poder político institucional fosse fundamental na construção de um lugar social para o artesanato, que favorecesse a formação de uma demanda a esses bens culturais específicos, que buscavam se fazer crer como “arte popular” naquele momento. Desse modo, como nos diz Bourdieu,

Em suma, quando o único capital útil, eficiente, é o capital irreconhecido, reconhecimento, legítimo, a que se dá o nome de “prestígio” ou “autoridade”, neste caso, o capital econômico pressuposto, quase sempre pelos empreendimentos culturais só podem garantir os ganhos específicos produzidos pelo campo – e, ao mesmo tempo, os ganhos econômicos que eles sempre implicam – se vier a converter-se em capital simbólico (...)⁴⁰

O que Dona Luiza Távora quis dizer na primeira fala do Senhor Flávio Sampaio com as palavras “vamos dar um acento nobre ao artesanato”, palavras que escondem o interesse

³⁹ BOURDIEU, Pierre. Op. cit. 2006 p. 20.

⁴⁰ BOURDIEU, Pierre. Op. cit. 2006 p. 20.

econômico, era instituir um lugar de produção da crença para aqueles produtos artesanais, sobretudo aqueles que não usufruíam do melhor status social da arte considerada popular.

1.4. A Central Cearense de Artesanato Luiza Távora (CCALT)

Em 1981, no governo de Virgílio Távora, foi inaugurado um lugar de trabalho para o artesão que se chamou Central Cearense de Artesanato Luíza Távora (CCALT). Em matéria do jornal “O Povo” da época encontramos nota que dizia:

O Ministro Murilo Macedo, do Trabalho, preside hoje, às 17h20min, a cerimônia inaugural da Central Cearense de Artesanato Luíza Távora, erguida na Avenida Santos Dumont, 1543, na Aldeota. A central é constituída de 32 oficinas, onde os profissionais trabalharão à vista de todos, para mostrar ao turista como se faz artesanato.⁴¹

Na nota jornalística já se evidencia o discurso da CCALT em produzir legitimação na afirmação de que os artesãos trabalharão para “mostrar ao turista como se faz artesanato”. Toda uma estratégia de controle foi instituída para delimitar a atividade do artesanato. Flávio Sampaio, que nesse momento assumiu um cargo naquela instituição governamental, nos relata:

Dona Luiza Távora foi uma das mulheres que mais fez pelo artesanato, ela, aliás, me chamou como o ponto, o entremeio entre o artesão e o funcionalismo público. Fazer essa ligação. Mostrar o conhecimento do artesanato para com os funcionários e mostrar que artesanato não é só uma atividade produtiva, é sim uma atividade cultural também. (...) Então era o que: eram oficinas onde os artesãos trabalhavam ao vivo nas técnicas do Ceará. Com um restaurante no vão central, de comidas típicas. Essa praça seria usada para danças folclóricas, apresentação de bumba-meu-boi, reisados e outros mais. Ela veio exatamente pra isso: para cadastrar, separar o joio do trigo, quem é, quem não é. (...) Ela procurou desenvolver as políticas do artesão e do artesanato.

⁴¹JORNAL O POVO. Fortaleza, Demócrito Rocha, 31 ago. 1981.

Em meio à concorrência entre as associações e as disputas entre artesãos e comerciantes, a ação governamental instituiu um lugar para o artesão, cadastrando-o por intermédio de um teste de habilidades, na tentativa de distinguir os artesãos dos simples vendedores de artesanato, como também os municiando de uma cédula de registro, a carteira de identidade do artesão, que conferia crédito e autoridade profissional, dando continuidade à política já em vigor que isentava o artesão de impostos sobre a mercadoria, e oferecendo um lugar de comercialização para os próprios produtores de artesanato. Conforme a lembrança de Luana de Almeida, artesã que se iniciou nas técnicas da cerâmica em 1979,

A CCALT na época eu acho que era um desejo dos artesãos de ter um local pra trabalhar, um local deles pra vender os produtos deles. Como o Mercado Central já estava ocupado pelos comerciantes, a Emcetur também comerciante, lá nunca teve artesão, na Encetur e no Mercado Central. Então foi um desejo dos artesãos de ter seu espaço. (...) Na minha visão, o Virgílio Távora, ele tinha a cabeça de um governo muito humano. Por exemplo, ele deu, num sei se você conhece ali o campo do América, bem no coração da Aldeota, ali perto da Barão do Studart ? Então ele doou aquele terreno ali e hoje é uma favela dentro da aldeota. Ele deu registrado mesmo, num tem quem tome de ninguém. (...) Então na época ele deu a CCALT para os artesãos administrar mesmo.

No processo de configuração do campo específico do artesanato, o poder objetivador do próprio Governo do Estado do Ceará foi usado como instrumento de promoção para aqueles produtores de artefatos artesanais em geral. As ações aparentemente gratuitas de auxílio aos artesãos denegavam formas de dominação, ostentando um poder de proteção a um grupo de produtores desprestigiados socialmente, e que não possuíam capital financeiro para proporcionar sua inclusão nos lugares de comercialização do artesanato em Fortaleza. Como observa Bourdieu,

O dom, a generosidade, a distribuição ostentatória – cujo limite é o *potlatch* – são operações de alquimia social que, por um lado, podem ser observadas todas as vezes que a ação direta da violência aberta, física ou econômica, está negativamente sancionada e, por outro lado tendem a assegurar a transmutação do capital econômico em capital simbólico. O desperdício de dinheiro, tempo e engenhosidade e o princípio mesmo da eficácia da alquimia social pela qual a relação interesseira se

transmuta em relação desinteressada, gratuita, a dominação declarada em dominação desconhecida e reconhecida, isto é, em autoridade legítima.⁴²

A relação que a artesã Luana de Almeida faz entre a doação do vasto terreno hoje conhecido como campo do América e a concessão do espaço onde foi edificado a CCALT, deixam evidente uma ação ostentatória de um poder generoso e gratuito, revestido de uma imagem humanitarista que conquistou a simpatia dos artesãos, de maneira que o governo de Virgílio Távora teve na pessoa da primeira Dama do Estado, Luiza Távora, a autoridade legítima protetora dos artesãos.

O poder das estratégias assistencialistas utilizado pelo modo tradicional de se governar o Estado cearense se baseava em relações quase pessoais, podendo ser que, naquele momento, a Central Cearense de Artesanato Luiza Távora (CCALT) tenha sido utilizada como forma paternalista de proteção dos artesãos, em meio às disputas por espaços de comercialização do artesanato em Fortaleza.

O poder conferido pela carteira de identidade do artesão fornecido por um órgão instituído legitimamente pelo Governo do Estado cearense funcionava como um diploma que certificava um poder delegado pelo próprio Estado, dotando de credibilidade e autenticidade o produto oferecido pelo artesão.

Esses “diplomas” oferecidos pelo próprio Estado funcionavam como uma justificação prática de uma ordem estabelecida, onde o governo assistenciava os menos favorecidos, auxiliando os artesãos na competição pelos espaços de comercialização, como também oferecendo um lugar social para o artesanato, em que a Central Cearense de Artesanato Luiza Távora (CCALT) se erguia como símbolo do poder paternalista e protetor dos mais desprovidos e desprestigiados social e economicamente. De acordo com Bourdieu,

O direito limita-se a consagrar simbolicamente, por um registro que eterniza e universaliza o estado de relações de força entre os grupos e as classes que produz e garante praticamente o funcionamento de tais mecanismos. Por exemplo, além da

⁴² BOURDIEU, Pierre. Op. cit. 2006. p. 207.

distinção entre a função e a pessoa, entre o poder e seu detentor, ele registra e legitima a relação estabelecida, em determinado momento do tempo, entre diplomas e cargos e materializa em determinada distribuição dos ganhos materiais e simbólicos aos detentores de diplomas.⁴³

Tal carteira de identidade do artesão já era oferecida pela Secretaria da Indústria e Comércio (SIC), mas sem o cuidado do teste de habilidade para sua aquisição, o que levou a muitos comerciantes a adquiri-la. O cadastramento do artesão na CCALT, então órgão legitimador dos produtores de artesanato no Ceará, exigia um teste de habilidade feito nas dependências da própria Central, o que proporcionou nas palavras de Flávio Sampaio “a separação do joio do trigo”.

A Central Cearense de Artesanato Luiza Távora (CCALT) era um lugar inovador para o setor de artesanato naquele momento, que se conformava como ambiente de produção e exposição do artesanato. Apesar de está longe das praias e fora do circuito turístico de Fortaleza, as produções artesanais tanto eram comercializadas nos próprios boxes, que funcionavam também como lojas, como também eram escoadas para as feiras existentes na cidade onde o artesão expunha seu trabalho, se responsabilizando inteiramente pela parte de comercialização. Como nos fala Flávio Sampaio: “Tinha feira. Tinha essa da Beira Mar, tinha a do Passeio Público, tinha a do Jornal O Povo, uma lá na Praça Portugal, tinha a que eu fundei também lá na beira mar (...)”. Dessa forma, tanto as associações como os artesãos individuais tinham que assumir todo o risco do mercado.

Entretanto, segundo Renato, artesão que vivenciou a experiência de produção na CCALT de meados dos anos de 1980, os artesãos já não poderiam esperar que compradores aparecessem:

Tinha o pessoal que trabalhava com madeira, o pessoal que... que a maioria da parte era o pessoal que trabalhava com talha né. Era fabricado as peças e de forma muito precária né, vendida nos boxes quando eventualmente, uma vez a cada dois, três meses aparecia um ônibus que não era normal. A gente usava a Central essencialmente como box de produção, como oficina de produção, mas nunca serviu como incremento, como...a comercialização. Absolutamente não.⁴⁴

⁴³ BOURDIEU, Pierre. Op. cit. 2006. p. 199.

⁴⁴ Entrevista realizada por este pesquisador, na residência do artesão **Renato**, em 28/11/2005.

A CCALT, não funcionando mais como lugar de comercialização satisfatório, vinha se fragilizando. Os artesãos atuavam nos espaços das feiras que se espalhavam periodicamente nas praças da cidade, mas os lugares de comercialização de maior frequência de turistas continuavam sob domínio de comerciantes e atravessadores dos produtos artesanais.

Em relação à forma desqualificada como as associações comercializavam o artesanato em viagens interestaduais, Flávio Sampaio nos diz que a CCALT “não se envolvia, nesta parte não se envolvia, ela estava criando a política do artesanato do Estado do Ceará”.

A Central Cearense de Artesanato Luíza Távora (CCALT), era o lugar em que mais a sociedade via as políticas públicas para o artesanato se materializar. Na tentativa de preservar sua credibilidade como órgão representante da produção artesanal cearense, a CCALT não realizava ações de intervenção direta na comercialização do artesanato. Mantinha uma postura acolhedora e asseguradora através de assistências paliativas, sem agir efetivamente sobre as condições gerais de comercialização em que o artesanato se encontrava.

1.5. A demolição da Central Cearense de Artesanato Luíza Távora (CCALT)

Nesse período foi realizada a eleição para o Governo do Estado em 1986, que resultou na vitória do novo grupo político emergente, vindo do Centro Industrial do Ceará (CIC). A partir de então, o empresariado cearense passa a ter um representante legítimo no poder do governo do Estado. Tasso Jereissati, um empresário dono de shopping center, hotéis, moinhos, fabricas de bebidas, etc, liderava um grupo de industriais que tinha todo o interesse em desenvolver um mercado consumidor no Estado cearense através de políticas sociais geradoras de emprego e renda.

As novas estratégias governamentais apareciam com a proposta de extinguir as antigas relações clientelistas e objetivavam dar um caráter de eficiência e racionalidade à máquina pública estadual. Buscava-se a otimização das potencialidades econômicas do Estado do

Ceará com o intuito de incluí-lo nas relações de mercado nacionais e internacionais. Dentro de tais potencialidades estava o artesanato, uma atividade que dotava de sentido econômico matérias-primas existentes em abundância na região.

De acordo com o documento “Uma Reflexão Sobre o Artesanato Cearense que Vislumbra um Novo Fazer Governamental”, ao comentar a nova postura do Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato (PNDA), que vinha adotando uma atitude de revisão desde 1985, encontramos:

(...) o PNDA vem adotando desde 1985 uma postura de revisão, transferindo a prioridade de suas ações para o chamado homem-artesão. Na prática concreta do Estado, esta postura está sendo interpretada não na dimensão do indivíduo enquanto força de trabalho com uma capacidade determinada e com direitos que devem ser assegurados, como a qualquer trabalhador. Ao contrário, a dimensão do homem como foi colocada anteriormente, está sendo assumida na perspectiva assistencialista, daquele que necessita de espaço para trabalhar, de médico, oculista, orientação para organizar-se, de forma atrelada, deixando em plano secundário aspectos de suma importância, como a criação de um sistema de apoio ao artesão que possibilite sua autonomia tanto em relação às instituições públicas, quanto a rede de intermediação entre fornecedores de matérias-primas e de produtos acabados.⁴⁵

O documento observa a importância da autonomia do artesão em relação ao próprio Estado, que deveria estruturar mecanismos de inserção no mercado capaz de aproximá-lo do movimento comercial do artesanato que continuava nas mãos dos intermediários ou atravessadores.

A CCALT não dava conta da problemática que envolvia a dinâmica da inclusão dos artesãos nas relações modernas que se configurava para o artesanato apenas oferecendo espaço para o artesão em suas dependências. O documento ressalta também que a postura assistencialista e protetora do Estado não incentivava iniciativas próprias dos artesãos, nem agia efetivamente nas relações de comercialização que excluía os produtores de artesanato - sobretudo aqueles que residiam longe dos espaços de escoamento da produção - dos benefícios diretos do mercado consumidor daquele produto.

⁴⁵ RELATÓRIO [do] Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato. **Uma Reflexão Sobre o Artesanato que Vislumbra um Novo Fazer Governamental**. Fortaleza, Agosto/1987. Mimeo. p. 39.

Em 1989 o novo governo do Estado cearense decidiu demolir a estrutura montada da Central Cearense de Artesanato Luiza Távora. A justificativa era uma reestruturação do lugar que o colocaria de acordo com as novas propostas de governo para o artesanato. Segundo Sr. Flávio Sampaio,

Uns dizem que foi por causa do cupim, que deu aqui, e que poderia cair com os visitantes (...), outros dizem que Pedro Rossi que tinha recebido como presente de Dona Luiza a..., que era um arquiteto né, não pertencia aos quadros do governo então a secretaria de planejamento achou que... que era bom mudar por que... era melhor por causa do Governo e por causa desse cupim. (...) Aqui tinha era primeiro: os artesãos vieram com a idéia de, que lhe falei, mostrar seu artesanato. Depois rodízio, se criou o rodízio entre os artesãos nos boxes. Ai o que é que aconteceu, depois disso tudo, por que isso acabou? Porque a idéia era ótima. Por que os próprios artesãos começaram a trazer mulher pra cá, começaram a trazer tóxico pra cá, festinha, e isso aqui é do Governo. Ai isso cai na... a opinião pública fica chateada.

O tratamento que estava sendo dado pelos artesãos ao lugar nos leva a entender que em meados dos anos 80 a CCALT estava em estado de abandono por parte do poder público. Nessas condições foi que se deu a demolição da Central Cearense Luiza Távora (CCALT) em 1989, em meio ao descontentamento de vários artesãos que faziam uso dos boxes para produção de seu trabalho. Renato nos relata como foi o processo de desocupação da antiga Central de Artesanato Luíza Távora:

Eu saí e praticamente me afastei, eu fiquei magoado, eu não gostei da história (...) toda essa parada como foi feita. De repente pegaram os artesão e jogaram pra fora. A gente fez até um ..., uma certa... a gente procurou fazer uma certa resistência. Querer saber porque e tal. Nem explicaram. Não sei, não sei se ... quer dizer, é. Podiam revitalizar toda essa parte sem botar fora o artesão, ao contrário, abri para os artesão, abrir mais espaço pro artesão. Fazer um rodízio. Por boxe onde o pessoal, e nunca aconteceu, e fizeram aquela parada a asa delta, reestruturaram tudo isso (...) e a gente vai aonde, assim..., de repente, de repente mesmo: não, você vai ter que sair. Ir pra onde, cara? (...) Foi uma expulsão mesmo (...) expulsaram mesmo, expulsaram sem mais nem menos (...) aí os caras falaram assim: ta legal, pra você não encher o saco vamos dar uma ajuda de custo. Ajuda de custo, quanto? Foi, foi uma mixaria...
46

⁴⁶Entrevista realizada por este pesquisador, na residência do artesão **Renato**, em 28/11/2005.

Na versão de Renato, o ato de demolir o recinto da CCALT foi imposto e alheio aos desejos dos artesãos que o tinha transformado em um ambiente próprio. Eles usufruíam de um espaço abandonado pelo governo e se sentiam possuidores do lugar. A indenização pode nos demonstrar que o governo se responsabilizou pelo abandono, podendo ser entendido como motivo da desqualificação do ambiente que os artesãos não tiveram a capacidade de gerir adequadamente como espaço de trabalho, intensificando as condições precárias do lugar.

O ato de demolição da CCALT levantou questionamentos no meio cultural e político da época em torno da representação simbólica do lugar, pois estava vinculada ao nome de Luíza Távora, ao um governo que representava o atraso, uma tradição política que deveria ser superada. Na fala de Pedro Ferreira, artesão que vivenciou aquele momento:

Antes quando a Central era Central Luiza Távora, que o governo de Tasso Jereissati fez questão de enterrar esse nome, né. Isso para ele era muito importante, uma vez que ele queria dominar é... o novo artesanato. Então ele precisava apagar o nome de alguém que foi muito forte.⁴⁷

Nota-se que a discussão naquele momento não girava em torno do nome do arquiteto Pedro Rossi, mas do nome de Dona Luiza Távora. Desenvolveu-se uma tensão política em torno do símbolo representado pela antiga Central Cearense de Artesanato (CCALT). Segundo matéria de jornal,

As críticas foram inúmeras, partindo tanto do meio cultural quanto de políticos, principalmente durante a campanha eleitoral. Luiza Távora, candidata a vice-governadora do PFL, tendo como candidato ao governo do Estado Paulo Lustosa da Costa, ocupou um espaço no horário gratuito para pedir que não demolissem a Central de Artesanato. Se o problema era o seu nome, que colocassem então o de Pedro Rossi, em homenagem ao arquiteto recém-falecido.⁴⁸

⁴⁷Entrevista realizada por este pesquisador, na sala de capacitação do Centro Cultural Dragão do Mar, com o artesão **Pedro Ferreira**, em 16/08/2005.

⁴⁸JORNAL O POVO. Fortaleza: Ed. Demócrito Rocha, 06 mar, 1991.

Mas o que os veículos de comunicação afirmavam era que a demolição do antigo prédio foi determinada pela deterioração da estrutura construída de carnaúba, vinculando o seu estado de abandono ao Governo que realizou a construção.⁴⁹

Mesmo sendo necessária a reconstrução e nova ambientação daquele lugar, a oportunidade de dar um novo viés ideológico à sua referência, que estava vinculada à ação das políticas tradicionais do Ceará, se fazia útil a legitimação do novo governo.

A Central Cearense de Artesanato Luíza Távora (CCALT), como monumento detentor de um poder simbólico de comunicação com as massas, trazia, em sua representação, as realizações de um governo que deveria ser esquecido. Ela representava a permanência das estruturas de dominação do antigo governo. Uma nova ordem deveria ser legitimada por poderes que, ao se apropriarem dos antigos símbolos tradicionais, os transformariam em instrumentos úteis à construção da nova ideologia, que tinha por base os ideais de modernidade do “governo das mudanças”. De acordo com Pierre Bourdieu,

Os símbolos são os instrumentos por excelência da <<integração social>>: enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação, eles tornam possível o *consensus* acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social: a integração <<lógica>> e a condição de integração <<moral>>.⁵⁰

O episódio da demolição do antigo prédio pretendia significar o fim dos antigos referenciais simbólicos que representavam uma tradição que deveria ser superada e modernizada pela ação de um novo governo que se instituía como próprio do Ceará.

Mas para aquém desse ano de 1989, em que aconteceu a demolição da CCALT, ainda existiram tensões entre este lugar de organização estratégica do Estado para com o artesanato. As disputas por espaço nos boxes e pela proximidade dos mecanismos governamentais que

⁴⁹“Sua construção foi determinada pela deterioração do prédio inaugurado em 31 de agosto de 1981, cujo madeiramento em carnaúba não suportou a ação do tempo e o ataque de fungos por falta de manutenção. Após a realização de perícias por equipes técnicas locais e do instituto de pesquisas tecnológicas de São Paulo, o governo do estado decidiu-se pela demolição da estrutura comprometida e construção de outro prédio.” JORNAL O POVO. Fortaleza: Ed. Demócrito Rocha, 01 mar. 1991.

⁵⁰ BOURDIEU, Pierre. Op. cit. 1998.p-10.

apoiam o artesanato geraram conflitos e disputas entre os artesãos e as associações que circulavam por redor da CCALT, em busca do apoio legal do Governo do Estado que legitimasse suas iniciativas.

CAPÍTULO II

ARTISTAS, ARTESÃOS, ASSOCIAÇÕES E INSTITUIÇÕES: Tensões e Disputas Pelo Poder dos Instrumentos de Mediação Entre o Artesanato e o Mercado

No período das ações da Central Cearense Luiza Távora, as organizações associativas dos artesãos ou comerciantes de artesanato giravam em torno do poder do Estado, que investia de maneira a assistir os interessados no mercado dos produtos artesanais, organizando-os sob o controle dos interesses do Estado do Ceará, que instrumentalizava mecanismos de dominação daquela população que utilizava os símbolos da região para promoção de suas mercadorias tradicionais.

Mas a demanda e o contingente de subempregados e autônomos, que faziam uso ambulante dos lugares públicos de Fortaleza, cresciam pela insuficiência do mercado em absorver formalmente aquela mão-de-obra potencial que se expandia, vindo buscar no discurso da tradição esquecida pela modernização, um motivo que diferenciava seu produto no mercado informal que se expandia naquele período.

Dessa maneira, ainda no decorrer desses anos de 1980, as disputas pelo domínio do campo do artesanato que se configurava no Ceará se desdobravam em tensões entre ambulantes, artesãos, artistas e instituições que influenciaram a formação do campo e a representação do artesanato na sociedade contemporânea da cidade de Fortaleza.

De acordo com Dona Sanny Bandeira – com formação em psicologia e ex-esposa do artista plástico Raimundo Ataíde, que encabeçou um movimento de promoção do artesanato Cearense através de uma associação de artesãos profissionais – chegando ao Ceará no início daquela década de 80, não queria atuar na sua área de formação naquele momento, preferindo o interesse pelo artesanato cearense.

Ao observar os ambulantes autônomos que ocupavam o calçadão da Beira Mar, onde hoje se encontra a Feira da Beira Mar em Fortaleza, observou que entre os vendedores que ali comercializavam seus produtos existiam artesãos.

(...) Mas na época, tinha um senhor, Seu José de Abreu, ele era homem e fazia renda. Eu achei fantástico e aí eu comecei a me interessar. E tinha o Fernando que ele fazia labirinto e eu achava aquilo fantástico, os homens. Aí eu comecei a me interessar. Aí Dona Luiza comprou a briga, porque a prefeitura queria tirar, porque os donos de hotéis achavam feio. Mas aí, Dona Luiza começou a organizar dizendo “vamos definir um número exato de pessoas”.⁵¹

Assim descreveu Dona Sanny o início do que iria se tornar a feira da Beira Mar na conhecida praia do “Náutico”, situada na orla marítima da cidade de Fortaleza. Segundo ela, esta feira teria sido oficializada através da intervenção da primeira Dama do Estado, Luiza Távora, nas relações de interesses entre prefeitura, empresários da rede hoteleira e um grupo de produtores de objetos artesanais ou vendedores que se aglutinavam ao redor dos hotéis onde se hospedavam os visitantes de Fortaleza naquele início dos anos de 1980.

Nesse mesmo período, Ataíde, um artista entalhador em madeira e produtor de relevos decorativos, conhecido pelo seu trabalho por aquelas elites da política dominante em vários Estados do Brasil, encabeçava a organização de uma das associações que competia nos lugares de atenção das políticas assistencialistas, que se beneficiavam com o apoio a entidades organizadoras de artesãos em torno do artesanato que representasse o Estado cearense no mercado que incluía tais práticas populares naquele momento.

Naquele período da história do artesanato em Fortaleza, artesãos individuais e associações de produtores de artesanato se cadastravam na Central de Artesanato Cearense Luiza Távora (CCALT), para que pudessem adquirir isenção fiscal com o apoio do governo que organizava os artesãos e as associações na CCALT.

A princípio, foram se formando a “Associação de Artesanato de Fortaleza”, presidida por Ximenes, a “Associação Brasileira de Artesanato”, tendo como presidente o Sr. Flávio

⁵¹ Entrevista realizada por este pesquisador com a Senhora Sanny Bandeira, ex-companheira de Ataíde e participante da fundação da Associação Profissional dos Artesãos Autônomos do Ceará (APAACE), em sua casa, no bairro Centro em 10 de julho de 2010, p. 12.

Sampaio, e em agosto de 1982 a “Associação Profissional dos Artesãos Autônomos do Estado do Ceará”, em que Ataíde liderava como presidente e passava a competir nos lugares de atuação dessas entidades que dependiam das relações de aproximação com o poder público ou com lideranças de instituições mais fortes do Estado, interessadas em apoiá-las nas suas atividades.

Segundo nos diz Dona Sanny Bandeira, existia um “mal-estar” entre elas,

(...) Assim, tinha a Associação do Flávio, a do Ximenes. A do Flávio era muito ligada ao governo, a do Ximenes não era.(...) Então era uma época muito boa pro artesanato, existia muitas viagens... e o Flávio tinha acesso a elas e o Ximenes não tinha. Então havia um mal-estar entre os dois, não briga, mas um mal-estar. Ai o Ximenes foi pra Natal e o Ataíde, com uma visão maior que a minha, pensou numa Associação. Já tinha o Programa de Desenvolvimento do Artesanato (PRODESART). Ai a gente começou a viajar também, porque só quem viajava era o Flávio, porque eu não sei, mas ele viajava. (...) Então nós começamos a viajar sem o apoio do governo. Lembro que a primeira viagem foi pra Maceió. Ai nós ficávamos nas praças. O governo sempre era em local fechado. E nós não, ficávamos em local aberto. Assim o Ataíde dizia que a gente precisava ter Sindicato, e o Ataíde sempre foi muito bom nisso, fazia contato, conhecia todo mundo. Ai o pessoal dizia que tinha que ter o nome “profissional”, tinha que ser associação profissional para poder ser Sindicato.⁵²

No relato de Dona Sanny, encontramos que a “Associação Profissional dos Artesãos Autônomos do Estado do Ceará”, APAACE, foi pensada estrategicamente como meio de se chegar à constituição de um sindicato. O prestígio de Ataíde como artista em outros Estados do Brasil lhe diferenciava dos outros líderes que tentavam competir nos espaços possíveis de apoio ao artesanato, facilitando sua aproximação das instituições mais fortes, que podiam patrocinar viagens e investimentos necessários ao desempenho das ações da APAACE, fortalecendo-a como entidade mediadora dos interesses dos grupos produtores do artesanato que se associavam a ela. Como nos mostra o jornal “O Estado”, do ano de 1984,

O Presidente da APAACE fez questão de ressaltar o apoio dado pelo Governador de Santa Catarina, Espiridião Amin, a comitiva de artesãos cearenses, que montaram feira no município de Blumenau e Camború – esta última, uma cidade balneária.

⁵²Entrevista realizada por este pesquisador com a Senhora Sanny Bandeira, ex-companheira de Ataíde e participante da fundação da APAACE, em sua casa, no bairro Centro em 10 de julho de 2010, p. 14.

Assim como Espiridião, outros Governadores e Secretários de Estado e do Município por onde andaram também lhes dispensaram todo o **apoio** e ajuda que eles necessitavam.

(...) Só aqui, no Ceará, é que nós, artesãos, não podemos contar com nenhum tipo de ajuda das autoridades”, reclamou Pedro Jorge da Costa, membro efetivo do conselho fiscal da APAACE.⁵³

A Associação Profissional dos artesãos Autônomos do Estado do Ceará (APAACE) foi criada em agosto de 1982, vinda de um processo de experimentação dos mecanismos mediadores que representavam juridicamente o artesanato cearense. A APAACE, advinda da experiência do Programa de Desenvolvimento do Artesanato (PRODESART), almejava a carta sindical com o intuito de aumentar seu poder de representação do artesanato visto pelo próprio Ataíde como “maior fonte de renda do Estado”.⁵⁴

A estratégia da APAACE, que objetivava se fortalecer como entidade representativa do artesanato cearense a nível nacional, foi promover viagens e feiras em que o próprio artesão participasse, utilizando todos os artifícios necessários, na tentativa de transformar a presença do artesanato por onde passava em espetáculo. Para isso utilizava da presença do artesão, demonstrando a prática do fazer artesanal ao vivo nas feiras e, quando possível, de grupos folclóricos que demonstravam o vínculo daquelas ações com a arte popular. De acordo com matéria exibida em jornal mineiro,

O artesanato do Ceará está sendo montado na Praça Coronel Cordeiro onde se encontra, desde ontem pela manhã, um grupo de artesãos composto por 54 pessoas, mostrando o trabalho que é feito em Fortaleza. A feira tem início sempre pela manhã, às 9 horas, e encerra às 22 horas. A partir de hoje deve unir-se a eles artesãos uberlandenses que também tem muita coisa bonita para mostrar.

Segundo Raimundo Ataíde, um dos coordenadores da feira e integrante do grupo nordestino, “durante quatorze meses venho fazendo este trabalho em diferentes Estados do País, sendo esta a minha 19ª feira. A saída para outros lugares é necessária devido à grande produção de artesanato que há no Ceará, sem que o consumo seja o mesmo. Isso acontece porque o nosso turismo ainda é muito fraco”.

Ressaltou que a classe recebe das Associações de Artesãos de todos os lugares visitados, contando com isso aqui em Uberlândia também. “Sem esse apoio seria difícil para nós sairmos mostrando nosso trabalho, como estamos fazendo agora”.

“... No Nordeste”, continua, “é tradicional a figura do repentista nas feiras e sentimos muito que não tenhamos trazido um com a gente, pois estaremos aqui até o

⁵³ JORNAL O ESTADO. Fortaleza: No. 14689, 25 jul, 1984.

⁵⁴ Apud JORNAL O ESTADO. Op. cit. 25 jul, 1984.

dia onze, havendo possibilidade de prorrogação. Depois vamos para Uberaba e, por fim, voltamos a Fortaleza”.⁵⁵

Ataíde agia nos lugares possíveis para o artesanato daquele período. Lembrado pelos artesãos como uma pessoa extrovertida e carismática, ele era um artista que fazia uso de seu prestígio social diante daqueles que podiam promover sua ação como presidente de uma associação interessada no campo de possibilidades econômicas do artesanato.

Segundo o artesão Pierre Batista, que participou de algumas viagens realizadas pelo Ataíde pela APAACE naquele período,

Ataíde era assim: chegava, arrumava um ônibus e chamava os artesãos e viajava. A gente chegava numa cidade, Ataíde pegava uma escultura dele e presenteava o prefeito. O prefeito ficava encantado e sedia lugar pros artesãos ficar. Era assim, Ataíde trabalhava com a gente na feira, expunha com a gente. Você chegava e via o Ataíde talhando um tranco de madeira ao vivo.⁵⁶

Ataíde, com o reconhecimento de seu estilo de vida pelos grupos que retinham o poder de mando político nos vários Estados brasileiros, emprestava seu capital simbólico ao artesanato por ele promovido em suas viagens, legitimando aquela produção popular com seu prestígio de artista. Esse capital social o colocava em condições de agir como agente cultural, favorecendo a autenticidade da representação do artesanato cearense pelos lugares onde passava.⁵⁷

Mas no Ceará as relações de parceria do governo se dava a partir da CCALT, e a associação que se beneficiava da proximidade com o governo era a “Associação Brasileira de Artesanato”, liderada por Flávio Sampaio.

⁵⁵ JORNAL PRIMEIRA HORA. Uberlândia: 07 dez, 1983.

⁵⁶ Entrevista realizada por este pesquisador com o artesão Pierre Batista, na feira DragãoArte, no bairro Praia de Iracema em Fortaleza, p-11.

⁵⁷ “Na luta pela imposição da visão legítima do mundo social, em que a própria ciência está inevitavelmente envolvida, os agentes detêm um poder à proporção de seu capital, quer dizer, em proporção ao reconhecimento que recebem de um grupo. A autoridade que fundamenta a eficácia performativa do discurso sobre o mundo social, a força simbólica das visões e das previsões que tem em vista impor princípios de visão e de divisão desse mundo, é um *percipi*, um ser reconhecido e reconhecido (*nobilis*), que permite impor um *percipere*.” BOURDIEU, Pierre. Op. cit. 1998, p. 145.

2.1. Na cidade de Fortaleza: A Antiga Central Cearense de Artesanato Luiza Távora (CCALT) e sua Relação com Artesãos e Associações.

Enquanto a APAACE se desenvolvia e se capitalizava socialmente, promovendo o artesanato cearense em feiras abertas e itinerantes pelo Brasil, a Central Cearense de Artesanato Luiza Távora (CCALT) exibia-se como lugar que aproximava o artesão do mercado, recebendo visitantes em seus boxes, onde os artesãos se revezavam em um sistema de rodízio.

O lugar da CCALT, com os boxes disponíveis ao próprio artesão, melhorava as condições e valorização dos artesãos da capital do Ceará, que tinha acesso ao público consumidor com seus produtos valorizados pela credibilidade cedida pelo governo através da formalização daquele lugar como promovedor do artesanato cearense. No entanto, o rodízio dos artesãos nos boxes, apesar de necessário para democratizar o acesso da categoria àquele lugar, tornou instável a posição daqueles que experimentavam tais melhoramentos. Segundo matéria de jornal,

Para dar lugar à turma de 60 artesãos que hoje, às nove horas, será instalada na Central Cearense de Artesanato Luiza Távora, diversos outros vinham desocupar os boxes que, temporariamente vinham lhe servindo como oficina e local de venda de seus produtos. Pré-estabelecido, o sistema de rodízio vem sendo encarado com desaprovação pela maioria dos artesãos, uma vez que, acontecendo de três em três meses por determinação da Funcisce, não chegam a serem alcançados, segundo garantiram, nem mesmo os principais objetivos da entidade, que, pretendia, antes de tudo, divulgar as técnicas características do artesanato do Ceará e dar possibilidade dos artesãos de se destacar, vendendo suas peças diretamente sem a presença de atravessadores. “Como poderíamos conseguir semelhante milagre no reduzido espaço de tempo de três meses? Isso é tempo suficiente apenas para começar a trabalhar”, disse Paulinho, do box do trançado. “A única coisa que fica depois da experiência é uma enorme frustração natural em alguém que, retirado do fundo do quintal de sua casa, onde produzia para ser explorado pelo atravessador, viveu, por um momento, a expectativa de melhores condições de trabalho, mas acaba voltando para a mesma condição de vida e exploração miseráveis”.⁵⁸

⁵⁸ JORNAL O POVO. Fortaleza: Ed. Demócrito Rocha, 09 ago, 1982.

Percebe-se que a CCALT funcionava realizando seus objetivos de promoção em oferecer credibilidade aos artesãos que, tendo acesso a esse mecanismo, capitalizava socialmente seu trabalho o tornando possível no mercado contemporâneo.

No entanto, a posição inconstante em que tinham entrada a tais mecanismos de promoção, inviabilizava a perspectiva de futuro do artesão que voltava para as condições anteriores. Além disso, condições desiguais de ocupação daqueles boxes agravavam a relação dos artesãos com a CCALT. De acordo com o artesão Zé Renato, em depoimento ao mesmo jornal, “O que nos revolta é que o rodízio não é uma medida destinada a todos. Saímos apenas os fracos, os protegidos permanecem o quanto querem. E, ao sair, ainda passam o ponto para a esposa, filhos ou outros descendentes”.⁵⁹

Essas regalias assistenciais de proteção de alguns artesãos caracterizavam as relações governamentais do Governo de Virgílio Távora no Ceará e se refletia também na instituição criada para dar visibilidade aos programas governamentais para o artesanato. O “apadrinhamento” de alguns artesãos mais próximos dos políticos que tinham acesso a máquina pública os diferenciavam privilegiando a posição de alguns e dificultando a possibilidade de inserção de outros. Esse também era um dos motivos das tensões existentes entre instituições, governo e artesãos no campo do artesanato que se configurava naquele período.

Em depoimento de Zé Renato no mesmo jornal encontramos: “Zé Renato reclama também da omissão da Associação Brasileira de Artesãos que, mantendo “uma direção vitalícia (Flávio Sampaio é presidente da entidade há doze anos), jamais se posiciona a favor dos direitos da classe”.⁶⁰ E, continuando seu depoimento, o jornal relata a expectativa trazida pela criação da APAACE, associação criada pro Ataíde e que viera a competir com a presidida por Flávio Sampaio,

Interpretando os anseios da maioria de seus colegas de profissão, Zé Renato, sintetizou: “Não queremos, absolutamente, criar caso, desejamos apenas condições satisfatórias para trabalhar. Gostaríamos, por exemplo, que nos fosse cedido um dos

⁵⁹ JORNAL O POVO. Op. cit. 1982.

⁶⁰ Idem. Ibidem.

vários galpões de material da central para exposição de peças e exposições permanentes”. Zê Renato disse ainda estar esperançoso sobre uma possível melhoria da situação do artesão, no Estado. “Principalmente porque acabamos de criar a Associação dos Artesãos do Estado do Ceará – APAACE, entidade que certamente nos apoiará, uma vez que sua organização começa em um estatuto rigorosamente elaborado”.⁶¹

Em meio às tensões entre aqueles que lideravam as associações e seus vínculos com a CCALT, Ataíde despertava a atenção dos artesãos descontentes com o sistema de rodízio daquela instituição, por limitar o acesso dos artesãos ao espaço privilegiado da CCALT. As ações da APAACE se diferenciavam da Associação Brasileira de Artesanato (ABA), liderada por Flávio Sampaio. Entendemos suas críticas à proliferação de associações e a forma com que eram organizadas as feiras por estas, tendo como base seu vínculo com as estratégias do governo de promover o artesanato cearense, de maneira que servisse aos propósitos de promoção das políticas públicas do Estado do Ceará. Flávio Sampaio acabou oficializando seu vínculo com o Governo estadual a partir do momento que se tornou funcionário da CCALT. De acordo com mesma matéria do jornal citado anteriormente,

Consultado a respeito do movimento, Flávio Sampaio, presidente da ABA, “a entidade tem agora como sede dois boxes da própria Central”. Disse não ter nada a declarar, “pois agora tenho como chefe a Senhora Aída Coelho e só ela pode falar a respeito dos problemas que os artesãos venham a ter na Central Cearense de Artesanato”.⁶²

O vínculo estabelecido entre a Associação Brasileira de Artesanato (ABA) e a Central Cearense Luiza Távora (CCALT), facilitava a tal Associação o acesso a recursos que custeavam as viagens de promoção do artesanato cearense para outros Estados brasileiros. À Associação Profissional dos Artesãos Autônomos do Ceará (APAACE) restava o apoio de outros lugares de poder, que se conseguia através do reconhecimento social de Ataíde como artista, sobretudo em outros Estados do Brasil.

⁶¹ Idem. Ibidem.

⁶² JORNAL O POVO. Op. cit. 1982.

2.2. Da Associação Profissional dos Artesãos Autônomos do Ceará (APAACE) ao Sindicato dos Artesãos Autônomos do Estado do Ceará (SIARA).

Um ano depois da criação da APAACE, a entidade comemorava com seus artesãos associados, no antigo Clube do América, as conquistas realizadas pelas suas ações. Segundo matéria de jornal da época,

Durante esse primeiro ano de fundação a Associação já promoveu treze feiras nos Estados do Rio Grande do Norte, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Paraíba, Alagoas, Sergipe, também no Distrito Federal e Minas Gerais. Esta última reverteu-se de pleno sucesso, com uma renda obtida com as vendas totalizando mais de Cr\$ 100 milhões. Os trabalhos são os mais variados possíveis, desde a garrafa de areia à jangada feita em Piúba, a rede e, principalmente, a renda. Por isso, várias rendeiras trabalhavam ao vivo para os visitantes, maravilhados com a arte de entrelaçar os bilros.

É exatamente toda essa conquista que a Associação quer comemorar no dia de hoje. Depois de dias de luta e muito sacrifício para beneficiar 700 artesãos associados, a entidade pretende visitar os núcleos artesanais no interior, dando maior apoio e promovendo o comércio de suas mercadorias. O trabalho é difícil, entende Ataíde, “principalmente porque a Associação não conta com nenhum apoio do Governo do Estado, nem mesmo para recomendar os grupos de 50 pessoas que vão promover o artesanato através das feiras estabelecidas nas principais capitais brasileiras”.

“O importante”, destaca Ataíde, “é que o artesão tenha uma associação em que ele tem a certeza de que será ouvido e que será dado o direito de falar. A decisão de todas as iniciativas pertence ao grupo e não a um grupo.”⁶³

Sabemos que as feiras promovidas pela APAACE não se estabeleciam, mas se realizavam de forma itinerante, de forma que muitas vezes o grupo passava meses viajando de cidade em cidade, improvisadamente. Sem contar com o apoio do Governo do Estado do Ceará, a APAACE ia se capitalizando no decorrer das viagens e utilizando o prestígio de seu presidente, que acompanhava todas as viagens, de maneira a se instalarem nos lugares por onde passavam, montando feiras nas praças, de forma a ficarem mais vistos pela população local.

No entanto, os vários ofícios e telegramas encontrados no acervo documental particular de Dona Sanny Bandeira, registrava uma pré-organização das viagens. Esses

⁶³ JORNAL O POVO. Fortaleza: Ed. Demócrito Rocha, n. 17658, 04 ago, 1983.

telegramas eram enviados aos representantes de instituições públicas dos Estados brasileiros de destino, de maneira a pedir autorização de espaço público para a realização das feiras de artesanato cearense promovida pela APAACE.

Os primeiros anos foram definitivos para fortalecer a APAACE e dotá-la de condições favoráveis a uma maior representatividade jurídica do artesão almejada por Ataíde: a carta sindical.

Desde sua fundação, a Associação dos Artesãos Autônomos do Estado do Ceará (APAACE) já objetivava a aquisição da carta sindical pelo ministério do trabalho. De acordo com o depoimento de Dona Sanny Bandeira, “o próprio nome *profissional*, incluído no título da associação, foi orientação dada à gente para que pudéssemos no futuro transformar nossa organização em sindicato”.⁶⁴

Ainda no ano de 1984, Ataíde, noticiando a eleição da nova diretoria da APAACE, deixa claro que o desejo em fundar um sindicato era o objetivo principal daquela organização associativa. Em matéria de jornal encontramos:

Na semana passada, foi eleita a nova diretoria da Associação Profissional dos Artesãos Autônomos do Ceará, que está assim composta: Raimundo Pinheiro Ataíde – Presidente, Sanny da Cunha Bandeira – Vice-presidente, Maria Isamar de Lima Santiago – 1º Secretário, Francisco Barbosa de Oliveira – 2º Secretário, Alzenira de Souza Escócio – 1º Tesoureiro e Francisco Sérgio Domingos Ferreira – 2º Tesoureiro. Mas, segundo Presidente da Associação, Ataíde, em Setembro haverá uma nova eleição porque, naquele mês, “Se Deus quiser”, o Ministério do Trabalho liberará a carta sindical daquela entidade.⁶⁵

Os objetivos da APAACE estavam voltados para um fortalecimento da representatividade do artesão diante das outras instituições que trabalhavam com a organização do artesanato. Mas o Sindicato dos Artesãos Autônomos do Estado do Ceará (SIARA) demorou mais alguns anos para ser reconhecido.

⁶⁴ Entrevista realizada por este pesquisador com a Senhora Sanny Bandeira, ex-companheira de Ataíde e participante da fundação da APAACE, em sua casa, no bairro Centro em 10 de julho de 2010, p-5.

⁶⁵ JORNAL O ESTADO. Op. cit. 25 jul, 1984.

Em 10 de Dezembro de 1986 o Ministério do Trabalho reconhecia e oficializava legalmente o SIARA. De acordo com matéria de jornal corrente naquela época,

Com a aprovação do Ministério do Trabalho da carta sindical da Associação Profissional dos Artesãos do Estado do Ceará, sua diretoria provisória se reunirá na próxima segunda-feira para discutir um esquema de trabalho do novo sindicato, com ênfase na melhoria do mercado de trabalho e reivindicar do futuro Governo do Estado sua participação na apresentação de sugestões ao plano governamental.

O presidente do Sindicato dos Artesãos, Raimundo Ataíde, e a secretária da entidade, Sanny Bandeira, informaram que a luta pela carta sindical vinha sendo levada a efeito desde abril de 1982. Ambos destacaram os esforços do Senador César Cals, no sentido de colaboração com os artesãos cearenses, para o Ministério do trabalho transformar a Associação numa entidade sindical.

Raimundo Ataíde disse esperar que a categoria seja convidada a participar do plano governamental, já que a equipe encarregada desse trabalho desconhece os problemas que os profissionais enfrentam. Segundo Ataíde, o artesão é explorado pelo atravessador que, na comercialização dos produtos, tem lucro superior ao artista.⁶⁶

As tensões existentes entre a antiga entidade associativa, APAACE, e o Governo do Estado encontra-se nítida na afirmação de Ataíde, então presidente do sindicato dos artesãos, ao questionar a competência dos técnicos do governo que atuavam a partir das instituições públicas encarregadas de gerir a categoria dos artesãos naquele momento.

Com o Fortalecimento da categoria, então com uma entidade sindical, levou o SIARA a um enfrentamento, com o objetivo de participar das decisões do novo Governo liderado por Tasso Jereissati, sobre as questões relativas às ações públicas para o artesanato.

2.3. Sindicato dos Artesãos Autônomos do Estado do Ceará: tensões com o Governo do Estado do Ceará e declínio de sua atuação.

Por este período, a Central Cearense de Artesanato Luiza Távora (CCALT), mesmo estando em condições de abandono, com sua estrutura física comprometida e com pouca fiscalização da organização dos artesãos nos boxes, onde não mais havia necessidade de rodízios, devida a baixa da procura pelo lugar por parte dos artesãos; mesmo assim, a CCALT

⁶⁶ JORNAL O POVO. Fortaleza: Ed. Demócrito Rocha, 31 jan, 1987.

ainda mantinha uma estrutura burocrática que conseguia se articular com organizações internacionais.

Em carta endereçada a APAACE, encontramos um convite da Coordenadora Geral da CCALT, Sarah Midauar, convidando o presidente daquela associação para participar, por intermédio do Programa de Desenvolvimento Nacional do Artesanato (PNDA), do “V curso Interamericano para Mestre-Artesão”, em Cuenca-Ecuador e que teria início no dia 5 de outubro de 1986. A carta explicitava que a OEA garantiria a cada participante do curso passagem aérea, de ida e volta, como também uma ajuda de custo de US\$400,00 dólares e seguro de saúde. A carta terminava dizendo que “Os interessados deverão procurar a Central Cearense de Artesanato Luiza Távora, no horário de 7h às 13 h, o mais breve possível, a fim de preencher os formulários de inscrição.”⁶⁷

Em outro documento anterior, datado de 30 de maio de 1986, a APAACE recebeu da CCALT um informe, dirigido a seu presidente, de que teria recebido um Ofício do PNDA, tratando da promoção de um curso de artesanato em couro, promovido pela OEA, que se daria em Ancona, Itália, com duração de seis meses. Depois de expor os requisitos para inscrição e benefícios cedidos pelo governo italiano, encerra convidando os interessados a comparecer a CCALT para preenchimento dos formulários.⁶⁸

Outra carta recebida pela APAACE, ainda no primeiro semestre do ano de 1986, convidava seu presidente para participar de um encontro que se realizaria nos dias seis e sete de maio do mesmo ano, sendo este o “I Encontro de Artesãos do Ceará” e que objetivava promover a integração dos artesãos com a CCALT, deixando claro que este era o órgão responsável pelas ações do artesanato do Estado do Ceará.⁶⁹

Pelo fato do ano de 1986 ter sido de eleição para Governador do Estado do Ceará, pode ser que as aproximações das instituições públicas das classes populares tivessem motivo para se intensificarem. Isto tornou viável algumas conquistas para os artesãos, tendo sua carta sindical saído no final deste mesmo ano.

⁶⁷ GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ. FUNCESCE/CCALT. Carta N°461/86. 21 de maio de 1986.

⁶⁸ Idem. Carta N°469/86. 30 de maio de 1986.

⁶⁹ Idem. Carta N°286/86. 01 de abril de 1986.

O interesse demonstrado pelo SIARA em participar das decisões da diretoria da CCALT, evidencia que esta entidade tinha consciência do poder ainda exercido pela CCALT, no que diz respeito a acesso de oportunidades para o desenvolvimento do artesanato, não somente a nível nacional, como também internacional.

A partir da transformação da APAACE em Sindicato dos Artesãos Autônomos do Ceará (SIARA), a nova entidade passou a atuar exigindo direitos de intervenção como entidade legítima e representativa do artesão no Estado do Ceará. Em matéria de jornal,

Por sinal, o Sindicato dos Artesãos reunir-se-á esta semana a fim de tomar um posicionamento em relação à política do Governo estadual, reivindicando tratamento especial para a classe. De imediato, os artesãos buscam o direito de eleger a nova administração da Central Cearense de Artesanato Luiza Távora.⁷⁰

Ao se voltar para o próprio Estado Cearense, tentando se inserir nas políticas para o artesanato do Ceará lideradas pelo governo, iniciou-se um novo momento de luta e início das dificuldades de Ataíde, nessa ocasião assumindo o cargo de presidente do SIARA.

Logo apareceram indícios da falta de vontade governamental em assistir os artesãos por intermédio do sindicato. A “Feira dos Estados”, realizada em Brasília, foi organizada de maneira que os artesãos cearenses tiveram que improvisar sua participação em lugar externo ao evento, devido a um possível mal entendido. Vejamos matéria de jornal:

Artesãos cearenses foram impedidos de participar da “Feira dos Estados”, em Brasília (Feira do Candango). Conforme informação do Presidente do Sindicato dos artesãos autônomos do Ceará, Raimundo Pinheiro Ataíde, o espaço, que pertencia a Secretaria de Ação Social do Ceará, foi cedido à categoria. Mas foi ocupado pela esposa do Deputado Estadual Manuel Arruda, Mônica Arruda, e pela presidenta da Casa do Ceará no Distrito Federal, Meire Calmon.

Ainda segundo o presidente do sindicato, o problema surgiu devido à desinformação da Secretaria com a organização da Feira. Para Raimundo Ataíde, o certo é que a Secretaria cedeu a área para os artesãos. Já para elas, o combinado é que a Casa do Ceará a ocuparia. Sem espaço, os dois representantes dos artesãos, que foram enviados a Capital, tiveram que apelar às autoridades cearenses, que lá residem, para

⁷⁰ JORNAL O POVO. Fortaleza: Ed. Demócrito Rocha, 11 jun, 1987.

solucionar o impasse. Como resposta, obtiveram uma área situada na parte externa da Feira

A fim de fazer um protesto contra todo e qualquer tipo de atitude que desvalorize o artesanato cearense, Ataíde afirma que o que ocorreu é uma entre inúmeras dificuldades que a categoria tem de enfrentar. Para ele as injustiças só servem para exigir uma maior atenção do governo, quanto ao artesanato cearense, que até o momento, não teve nenhuma mudança.⁷¹

A partir desse momento de enfrentamento do sindicato, uma série de dificuldades impediria os projetos de desenvolvimento do artesanato e a atuação do SIARA no campo do artesanato em processo de formação.

A proliferação de associações que incluíam atravessadores e não priorizava o artesanato na comercialização do artesanato foi outra frente de oposição aos planos do sindicato que minava sua resistência. O sindicato começou a lutar para um maior controle sobre as associações. Segundo Depoimento de Ataíde ao jornal Diário do Nordeste, “atualmente qualquer pessoa pode abrir uma associação. Bastando apenas registrar em cartório e publicar no Diário Oficial”.⁷²

Como observamos, no ano de 1987 existiram várias dificuldades que resultaram no enfraquecimento da representatividade do sindicato dos artesãos. A falta de comprometimento do governo com a entidade, a proliferação sem controle de associações que dividiam a categoria, além de facilitar a presença de comerciantes de artesanato que não tinham compromisso com a valorização do artesanato como agente reproduzidor da cultura material do Estado do Ceará. Essas condições tornaram mais vulnerável a posição do artesanato no mercado onde a falta de cuidado com aquelas produções levaram seus produtores a se posicionarem como simples feirantes e camelôs, ocupando espaços públicos desordenadamente e causando sujeira e tumulto.

O Sindicato reagiria mais uma vez no ano de 1988 participando, com o apoio dos artistas de Fortaleza, da “Semana do Nordeste Brasileiro”, realizada em Montevideu, no Uruguai. Foi uma caravana de 80 pessoas confiada para representar o Ceará nesse encontro. O sindicato encabeçou a organização da feira de artesanato e, com o apoio dos artistas plásticos

⁷¹ Idem. 01 jul, 1987.

⁷² JORNAL DIÁRIO DO NORDESTE. Fortaleza: Ed. Edson Queiroz, 20 set, 1987.

cearenses, levaram o maracatu “Vozes da África” e o grupo “Luar do Sertão”, que se apresentaram em vários lugares da cidade de Montevidéu. Além da feira de artesanato cearense foi realizada uma mostra coletiva dos Artistas Plásticos do Ceará que incluiu nomes como: Anderson Medeiros, Alano, Alberon, Cardoso Júnior, Cazane, Cleomar, Descarte Gadelha, Elizeu Joca, Estrigas, Francisco Sérgio, Gilberto Cardoso, Eloísa Joaçaba, João Jorge, Jorge Luiz, José Fernandes, José Guedes, Leonilson, Luis Hermano, Mário Sanders, Maurício Cals, Nogueira, Roberto Galvão, Rodolfo Markan, Salete e Zé Pinto.

Aconteceu também nesse encontro em Montevidéu uma exposição de livros, onde participaram autores como: Diogo Fontinelle, Dimas Macedo, Regine Limaverde, Gilmar de Carvalho, Marisa, Cláudio Martins, Horácio Dídimo, Batista de Lima, Roberto Pontes, Moreira Campos, Francisco Carvalho, Marcelo Costa, Cristina Cabral, Fernanda Benevides, Orildes Sales, José Alcides Pinto, Isa Magalhães e Nize Costa e Silva, além das revistas “Siara” e “Nação Cariri”. Houve também as Mostras individuais de quatro artistas: Ivany Gomes, Eduardo Eloy, Julio Silveira e D. Carmelita Fontinelle.⁷³

A articulação de várias categorias artísticas como, literatura, artes plásticas, música e artesanato; o deslocamento espacial de práticas culturais distintas inserindo-se em um ambiente alheio a tais costumes; os elementos de várias linguagens simbólicas se relacionando entre si e se capitalizando mutuamente, aliada à legitimidade institucional do evento apoiado pelas instituições e lugares de poder do Uruguai, se reverteram em uma credibilidade enaltecadora do espetáculo que teve o Sindicato dos Artesãos Autônomos do Ceará incluído na responsabilidade da organização. Os representantes do Ceará nesse evento atuaram como mediadores de nossa cultura construindo uma representação do Estado cearense através de suas práticas e seus atores.

Localizar regionalmente tais atores os coloca em lugar capitalizado por toda uma construção imagética, fortalecidos pelo poder institucionalizado da região e a representação do Estado cearense, o que não poderia existir para os atores isoladamente.

⁷³ JORNAL DIÁRIO DO NORDESTE. Fortaleza: Ed. Edson Queiroz, 10 jan, 1988.

Em outras palavras, cada indivíduo ou grupo se beneficiou com a “marca” *Ceará*, onde cada ator participante atuou como significante na construção de um significado maior, que foi o valor de artistas legitimados pelo poder do Estado brasileiro e uruguaio.

É esse o poder da crença. Um capital conjunto de várias instâncias sociais que se reúne para tomar a forma legível e aceitável socialmente, de maneira a retornar como valor simbólico capaz de capitalizar cada indivíduo incluído nesse tipo de evento.

A busca pela articulação através de aparelhos sociais como associações, entidades e instituições governamentais tem por finalidade tornar crível tais práticas e tornar legítimo cada indivíduo inserido nesses aparelhos. Fora deles não há legitimação ou credibilidade. Isoladamente não há arte ou artista, estas categorias são construções sociais e só ganham sentido participando desses lugares de poder.

Mas ao voltar de Montevidéu, dispersou-se o poder que legitimara os cearenses naquela viagem. O sindicato isoladamente não conseguiu continuar em condições possíveis de representação. Em matéria de jornal encontramos:

“De 82 para cá, o artesanato cearense está completamente abandonado, o que tem criado um certo desespero entre os artesãos, que ficam sem motivação para o trabalho”. A denúncia foi feita pelo artesão Raimundo Pinheiro Ataíde – piauiense radicado em Fortaleza desde 1966 – presidente do Sindicato dos Artesãos Autônomos do Estado do Ceará, entidade que congrega mil associados.

Apesar de ser um forte sustentáculo para a geração do turismo no Ceará, o artesanato, segundo Raimundo Ataíde, cada vez mais está sendo desprestigiado pelos governantes. Incansável divulgador da beleza, variedade e originalidade do artesanato cearense, Ataíde, como é mais conhecido no meio artístico, revela todo o seu desapontamento com relação ao descaso das autoridades para a produção artesanal local.

(...) O presidente do sindicato dos artesãos critica o governo estadual de propagar que está adotando uma nova política para o artesanato, quando na realidade, tem sido um atravessador. Sua crítica baseia-se no fato que ocorreu na XI Feira Brasileira do Artesanato, realizada em junho passado em São Paulo, quando o Departamento de Artesanato da Fundação do Serviço social do Ceará – FUNCESCE – órgão vinculado a Secretaria de Ação Social – SAS – cobrou 10% sobre a comercialização dos produtos de cada artesão. “Considero essa cobrança um verdadeiro absurdo, porque o governo, ao invés de financiar a produção do artesanato, está praticando a mesma política da figura do intermediário”, observa Ataíde.⁷⁴

⁷⁴ JORNAL DIÁRIO DO NORDESTE. Fortaleza: Ed. Edson Queiroz, 14 out, 1988.

Observamos uma crítica do presidente do sindicato dos artesãos à postura governamental em cobrança de taxas de participação. Pois desde que o artesanato cearense estava sendo assistido pela Secretaria de Ação Social (SAS), órgão do governo responsável pela assistência social de inclusão dos grupos desprovidos das benesses do processo de modernização em que o Estado cearense estava sendo alvo, através das políticas públicas estaduais, passou a ser incoerente o tratamento de cobrança para com os artesãos, responsabilizando-os por taxas sobre venda de mercadorias que já estavam sendo ajudadas a se incluir nas relações modernas do mercado contemporâneo. Ora, seu papel divulgador do Ceará estava sendo cumprido muito mais em benefício do próprio Estado do que para seus produtores que não conseguiam capitalizar-se nem socialmente, quanto mais financeiramente.

Foi no final do ano de 1988 que a Secretária de Turismo e Desporto, Violeta Arraes, torna público o projeto que prevê a construção de um novo espaço cultural, se referindo à reconstrução física e logística da Central Cearense Luiza Távora.⁷⁵

A partir desse momento o sindicato passou a fazer menos viagens e as promessas de urbanização e desenvolvimento turístico do Estado se refletiram negativamente nas iniciativas já correntes de buscar o mercado fora do Estado.

Ataíde, nesses anos de reestruturação e organização do governo estadual, estando o novo grupo de empresários no poder liderados por Tasso Jereissati, passou a dirigir um cinema no centro da cidade de Fortaleza.

Dona Sanny Bandeira, grávida e cansada das viagens, deixou de atuar como antes nas políticas de promoção do artesanato, de maneira que o sindicato diminuiu suas ações enquanto as políticas públicas investiram na propaganda da nova Central de Artesanato.

⁷⁵ JORNAL DIÁRIO DO NORDESTE. Fortaleza: Ed. Edson Queiroz, 14 out, 1988.

2.4. As novas políticas para o artesanato e a modernização da Central de Artesanato (CEART).

A nova proposta do Governo que se instalava no poder do Estado cearense de 1987 era, aproveitando a experiência institucional já existente, formular estratégias com a participação dos artesãos, dotando-os de suporte técnico-financeiro para que os próprios agentes produtores assumissem a gestão de seus empreendimentos, fugindo do assistencialismo praticado pelo governo anterior. De acordo com documento intitulado “Uma Reflexão Sobre o Artesanato Cearense que Vislumbra um Novo Fazer Governamental”,

(...), a terceira proposição consiste na definição de uma política estadual para o artesanato a partir de uma discussão orientada por uma nova postura governamental, e com a participação dos artesãos cearenses. (...) Assim passa a ser inadmissível toda ação governamental que acentue ou alimente a dependência e submissão do artesão ao poder público ou que, sob a retórica da ajuda e proteção, tenda a desestimular a organização autônoma da categoria e sua capacidade própria de enfrentar seus problemas comuns.⁷⁶

Tendo como objetivo viabilizar economicamente o artesanato, racionalizando sua produção de acordo com a demanda do mercado potencial daquele momento⁷⁷, o “governo das mudanças” intervém em 1990, com a criação da Fundação de Ação Social (FAS), que absorveu antigas atribuições da extinta Fundação dos Serviços Sociais do Estado do Ceará (FUNSESCE).⁷⁸

A nova maneira de administração pública constituída para o artesanato passou a adotar a definição encontrada no último estudo realizado pelo Instituto de Planejamento do Ceará (IPLANCE), indicando quatro elementos determinantes do tipo de produção artesanal:

⁷⁶CEARÁ SAS/FUNSESCE/PROAFA/DART **Uma Reflexão Sobre o Artesanato Cearense que Vislumbra um Novo Fazer Governamental**, 1987. p. 40-41.

⁷⁷“O apoio governamental deverá ser técnico e financeiro e direcionado para viabilizar economicamente a experiência de produção comercialização e gerenciamento coletivos.” Ibidem. p. 41.

⁷⁸A criação da Fundação de Ação Social-FAS, em 1990, com absorção de antigas atribuições da FUNSESCE e PROAFA, assegurou o espaço conferido ao artesanato, favorecendo-o ainda mais com medidas mais concretas relativas à comercialização e ao financiamento direto da produção. CEARÁ. SAS/FAZ/DART **O Consumo de Artesanato em Área de Concentração Desse Produto em Fortaleza**, 1995. p. 2.

- a) a raiz histórica;
- b) a forma de produção onde o predomínio do trabalho seja humano, sem uma mecanização predominante;
- c) a incorporação de arte na sua relação mais direta com a cultura;
- d) as representações de mundo do cotidiano, que se projetam do artesão ao objeto por ele produzido.⁷⁹

Sendo o artesanato classificado como atividade econômica pré-industrial, representativa de um saber do cotidiano popular, a prática do artesanato foi um meio de se constituir um lugar social para grupos marginalizados, podendo ser eles condicionados à dinâmica da sociedade moderna a partir de intervenções exercidas pelo aparelho governamental produtor dos valores culturais dominantes no Ceará.

Nesse sentido de classificação, a hierarquização social estabelecia a inclusão dos grupos de indivíduos de acordo com os valores da nova elite empresarial dominante no Ceará, organizando a sociedade a partir de sua lógica de interesses e mantendo o controle social sobre os grupos populares dominados. Para Pierre Bourdieu, a cultura dominante realiza a função de classificar a sociedade, distinguindo os grupos dominados e definindo a classe dominante.

A cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante (assegurando uma comunicação imediata entre todos os seus membros e distinguindo-os das outras classes); para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto, portanto, à desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas; para a legitimação da ordem estabelecida por meio do estabelecimento das distinções (hierarquias) e para a legitimação dessas distinções.⁸⁰

O interesse governamental de trabalhar a inclusão social da população de artesãos, viabilizou sua produção simbólica também para as necessidades de promoção regional da nova elite dominante, conceituando o artesanato a partir de referenciais construídos para representar a “cultura popular” da região de forma subalterna aos interesses empresariais,

⁷⁹ IPLANCE. **Para onde vai o artesanato?** In: Revista de economia do Ceará. Vol.04, nº01. jan/julho, 1986.

⁸⁰ Op. cit. 1998. p. 16.

sendo o artesanato entendido como sub-setor⁸¹. Dessa maneira, a elite empresarial que dominava a máquina pública podia se servir dos símbolos populares como instrumento alegórico do “governo das mudanças”, interessado no crescimento do setor industrial do turismo.

O ponto fundamental da ação governamental foi uma intervenção na trajetória que os produtos artesanais seguiam, desde a produção até a comercialização do artesanato no mercado. De acordo com estudos governamentais sobre o itinerário feito pela produção artesanal:

As informações obtidas pela IPLANCE junto às instituições que estudam ou atendem ao artesão declaram ocorrer uma intensa intermediação entre a produção e o comércio. Há uma hipótese geral de que o intermediário subsidia a produção e em troca recebe o comprometimento para a venda do produto, podendo haver inclusive outras formas de ajuda, como auxílio-doença e fatores diversos. As mesmas fontes indicam ainda que o pagamento do produto artesanal poderá ser realizado, também, através do fornecimento de mercadorias ou combinado com parte em dinheiro.⁸²

A comercialização da produção artesanal em um mercado moderno, mais complexo e mais estratificado, colocava o artesão em posição apartada das relações diretas de comercialização, deixando-o dependente de intermediários que acabavam portando-se como “patrões” de tais produtores, utilizando-se das formas tradicionais de domínio da população baseadas no compadrio e nas trocas de favores. Ao falar das características desse mercado, Raymond Williams nos diz que,

Em primeiro lugar, o produtor vende sua obra não diretamente, mas há um intermediário distribuidor, que, então, se torna na maioria dos casos, seu empregador de fato, ainda que ocasional. (...) Em grande parte de suas condições imediatas, o produtor continua sendo um artesão, mas, agora, num mercado mais complexo e mais organizado, em que depende praticamente de intermediários.⁸³

⁸¹“O Governo do Estado do Ceará através da SAS/FAS priorizou no ano de 1991 para o sub-setor artesanato, o atendimento às demandas voltadas para a produção e comercialização”. CEARÁ. FAS/DART/STAS, Op. cit. Documento não paginado.

⁸² CEARÁ SAS/FUNSESCE/PROAFA/DART. Op. cit. p. 17.

⁸³WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. P-44.

A existência de atravessadores que exploram a mão de obra do artesão, determinando o preço e forma de pagamento do trabalho artesanal, foi um fator importante na proposta de reestruturação da Central Cearense de Artesanato Luiza Távora (CCALT),⁸⁴ que passou a se chamar Central de Artesanato (CEART). Interferir nessa intermediação realizada por atravessadores, que prejudicava economicamente o artesão, era um dos objetivos que caracterizava a nova Central de Artesanato. Em matéria do jornal O Povo,

A CEART difere dos demais pontos de venda de Fortaleza por constituir local onde o artesão poderá criar, expor e comercializar seus produtos diretamente ao consumidor, ao contrário da feira da Beira-Mar, EMCETUR, e outras, nas quais as vendas são realizadas por intermediários que alugam boxes para desenvolver seu negócio. (**Jornal O Povo**. Turismo 7-b sexta-feira, 01/03/91).

A nova estrutura que compunha a Central de Artesanato (CEART) adaptou-se à presença de técnicos que gerenciavam e supervisionavam o novo lugar, com a distribuição de salas de administração nas novas dependências, que agiam também desenvolvendo estratégias de atração para o público turista ou local de Fortaleza. Uma matéria de jornal da época noticia:

Na central, estão estrategicamente situados um amplo restaurante, 18 lojas de artesanato, sendo uma destinada aos produtos alimentícios regionais, um box para informações turísticas, duas lanchonetes, depósitos sanitários e salas de administração.⁸⁵

Do velho espaço de oficina, a nova Central de Artesanato (CEART), inaugurada em 06 de março de 1991, apareceu como ponto de atividade comercial, com todo um apoio logístico de atração para os turistas e a população local. A estrutura, agora de alvenaria, aproveitava o espaço de uma forma racional e moderna, onde aconteciam eventos periódicos como o projeto “Sábado na CEART” e o projeto “Boca da Noite”, que se realizaram durante

⁸⁴CEARÁ. SETAS/FAZ/DART. Op. cit. Não paginado.

⁸⁵JORNAL O POVO. Op. cit. 01 mar, 1991.

todo o ano de 1991, com o objetivo de divulgar o novo lugar de comercialização de artesanato.⁸⁶

A nova Central de Artesanato (CEART) teve a preocupação de privilegiar o produto artesanal em nome do Estado, desenvolvendo um padrão para legitimar o artesanato do Ceará. Segundo a artesã Luana de Almeida, ao comentar as ações de intervenção do novo Governo na CeArt, nos diz que a visão empresarial de Tasso “procurou dar um corpo pra história lá como foi dado né. (...) Tiraram o artesão e colocaram o produto em primeiro lugar”.

Dessa forma, o artesanato cearense que era visto por intermédio do próprio artesão naquele lugar, passou a ser intermediado pelo Governo, reduzindo o produto a um padrão que promovesse o Estado cearense no mercado. Esta postura limitava o fazer artesanal em suas possibilidades de existência e o aproximava da confecção de souvenir do Ceará. Como nos diz o artesão Pedro Ferreira, “A nova política de Tasso era a de que os artesãos deveriam seguir uma padronização, eles perderam o direito de criar. Eles perderam o direito de dar cores. Eles perderam o direito de se proporem ao mercado com seus produtos”.⁸⁷

Se modernizar a produção artesanal era transformá-la em lembranças do Estado do Ceará, o trabalho com os referenciais simbólicos da tradição regional, encaixados nesse processo de modernização, excluiu artesãos que não se enquadravam nas decisões da nova política para o artesanato do “governo das mudanças”, que passou a determinar o que era artesanato cearense. Como nos diz o artesão Renato:

Agora quando os caras viam que o artesanato era um pouquinho mais assim é...é...né, não bonito, mas um pouquinho mais assim é...elaborado né, aí o pessoal começava a chiar, começava a questionar. Mas isso não é típico daqui. mas isso quer dizer o quê? não é? Típico daqui é vê o artesão fudido, meu irmão...(...) Quando eu chego com as minhas peça, ah! Mas esse trabalho não é cearense. Esse trabalho nasceu aqui. Nasceu aqui (...) Esse foi desenvolvido por mim mesmo, aqui em Fortaleza há vinte e três anos atrás. Pô, mais cearense do que isso, talvez? Até a rede, cara. Eu não sei quem foi os primeiros a fazer a rede. Foram os cearenses? Foram os paraguaios? Mexicanos, meu irmão? Quem foi? Os índio, meu irmão? Quem foi? O labirinto, será que o labirinto, o crochê só tem no Ceará? A vovozinha da Itália fazia crochê. Então? Quer dizer, tem umas técnica que a gente perde,

⁸⁶ CEARÁ. FAS/DART/SETAS. **Avaliação Anual de 1991**. Fortaleza. 1992.

⁸⁷ Entrevista realizada por este pesquisador, na sala de capacitação do Centro Cultural Dragão do Mar, com o artesão **Pedro Ferreira**, em 16/08/2005.

assim..., assim..., nos tempo, nos tempo, e, não tem uma conotação geográfica, não é? A gente..., quer dizer: O pescador que faz a rede, faz a rede tanta na, na..., o pescador italiano, quanto o pescador francês, da Ucrânia, Madagascar, e aqui no Ceará. É o mesmo sistema de fazer rede.

O artesão Renato, relativizando a origem de certos artefatos artesanais que se fizeram típicos da região cearense, procura evidenciar a demanda de produções artesanais existentes em Fortaleza que não se beneficiaram ou não foram incluídas na nova proposta de organização do artesanato para o Ceará. Pode ser que as determinações do que era ou deixa de ser artesanato cearense estivessem menos aliadas com a realidade do Estado do que com o poder de um grupo que fazia uso de determinados símbolos para perpetuar seus privilégios de elite dominante. Para Bourdieu,

Mas não é tudo: a realidade neste caso é social de parte a parte e as classificações mais naturais se apóiam em características que nada tem de natural e que são, em grande parte produto de uma imposição arbitrária, quer dizer, um estudo anterior de relações de força no campo das lutas pela delimitação legítima⁸⁸

As tensões que se faziam no processo de configuração do campo do artesanato no Estado cearense, tinha na intervenção governamental uma maneira de legalização da atividade artesanal que procurava definir os contornos do artesanato do Ceará, em função da manutenção de uma tradição regional inventada a partir do interesse da nova elite dominante do Estado. Como nos diz Durval Muniz de Albuquerque Júnior: “A manutenção de tradições é, na verdade, sua invenção para novos fins, ou seja, a garantia de perpetuação de privilégios e lugares ameaçados.”⁸⁹

⁸⁸ BOURDIEU, Pierre. Op. cit. 1998, p. 115.

⁸⁹ Op. cit. p. 76.

2.5. O Artesanato cearense no mercado de bens culturais

Sendo o tipo de artesanato que interessava as políticas governamentais aquele vinculado à tradição oriunda do interior do Estado, onde seu sentido mercadológico era a utilização de estigmas ou emblemas que definissem a região cearense no mercado de bens culturais,⁹⁰ fundamental seria, para o “governo das mudanças”, que fosse desconstruída a representação de um Ceará atrasado em relação às reformas modernas que se instalava no país, mas se identificando com a região através dos referenciais culturais da tradição cearense.⁹¹

Os referenciais da região nordeste, que se caracterizava como uma região ultrapassada, que se representava pela seca, pela pobreza, pelo clientelismo e assistencialismo governamentais, começava a ser substituídos no Ceará através de uma representação em que a política do Estado se subordinava às regras do mercado contemporâneo.⁹²

Participando das regras de um mercado que se expandia e se integrava às relações mundializadas que se conformava no país, o Ceará promoveu a credibilidade necessária para se inserir no complexo comércio moderno que se configurava para os bens simbólicos regionais.

A utilização de símbolos da tradição pelo “governo das mudanças” tinha de racional a prática de se fazer crer um governo legítimo, no momento de uma descontinuidade política, dotando o novo governo de um caráter típico regional, mas sintonizado com ideais modernos nacionais.

⁹⁰“A luta a respeito da identidade étnica ou regional, quer dizer, a respeito de propriedades (estigmas ou emblemas) ligadas à origem através do lugar de origem e dos sinais duradouros que lhes são correlativos, como o sotaque, são um caso particular das lutas das classificações, lutas pelo monopólio de fazer ver e fazer crer, de dar a conhecer e de fazer reconhecer, de impor a definição legítima das divisões do mundo social e, por este meio, de fazer e desfazer os grupos.” BOURDIEU, Pierre. Op. cit. 1998. p. 113.

⁹¹Objetivos da DART. II - Atribuições. Compete preservar as características culturais do artesanato cearense. CEARÁ. SAS/FUNCESCE/DART **Relatório de avaliação semestral do Departamento de Artesanato – DART**. Janeiro – Junho/89. 1989. Não paginado.

⁹²Mas, a mais importante tradição rompida pelo governo das mudanças foi a subordinação da política aos objetivos do mercado e expansão dos negócios privados, estatais, na busca de índices satisfatórios de crescimento econômico e de alternativas para o desenvolvimento estatal. BONFIM, Washington Luiz de Sousa. De Távora a Jereissati: duas décadas de políticas do Ceará. In: ARRUDA, José Maria; PARENTE, Josênio (Org.). **A Era Jereissati: modernidade e mito**. Fortaleza: Ed. Demócrito Rocha, 2002. p. 36.

Para tanto, seria necessário reconstruir a imagem do Ceará e transformá-lo em um produto a ser vendido. O Ceará do forró, das vaquejadas, dos esportes, dos negócios, dos prazeres tropicais, etc. De acordo com material encontrado na Secretaria de Turismo,

As ações de marketing visam a subsidiar o desenvolvimento do produto turístico através da criação de uma imagem própria que o identifique, ‘Ceará terra da luz’, do mar, do vento, dos esportes, da alegria, da hospitalidade, do forró, do artesanato, das serras verdes, do luar do sertão, dos negócios, da sua qualificação para atender as exigências do mercado⁹³

Não apenas a região das belas praias, mas também o lugar das serras e do sertão. Como encontramos em documento intitulado “O turismo: Uma política estratégica para o desenvolvimento sustentável do Ceará”, onde diz que “o turismo tem sua política configurada em duas vertentes estratégicas”, sendo uma delas:

Desenvolvimento do produto turístico, cuja estratégia é direcionada para que o ‘**Produto Ceará**’ seja **completo**, apresentando as atrações, infra-estrutura, serviços e acessos; **diferenciado** segundo as atrações do litoral, da serra e do sertão; **diversificado** quanto às modalidades do turismo que possam atrair segmentos de mercado alvo, e de ótima qualidade tanto no que se refere aos equipamentos quanto aos serviços.⁹⁴

No entanto, já no ano de 1994 as primeiras dificuldades em lidar com os produtos tradicionais começam a se manifestar. As estratégias de comercialização encabeçadas pela Central de Artesanato (CeArt) não conseguiam dar o retorno necessário ao desenvolvimento de um maior estímulo dos artesãos, não só pela dificuldade de comercialização dos produtos tradicionais, que não estavam adaptados a demanda do mercado moderno, mas também pela demora burocrática da instituição, no pagamento aos artesãos das peças vendidas em regime de consignação. De acordo com documentação encontrada nos arquivos da Secretaria de Ação Social,

⁹³CEARÁ. SETUR. **O Turismo: Políticas Estratégicas Para o Desenvolvimento Sustentável do Ceará** - 1995-2020. 1995 p. 71.

⁹⁴Idem. **O turismo: Uma estratégia para o desenvolvimento sustentável do Ceará**. Fortaleza, setembro, 1998. p. 22.

Reduzido número de fornecedores: quanto a esse problema verifica-se a pequena procura por parte de novos fornecedores, sobretudo aqueles mais qualificados, como também o desinteresse dos artesãos já cadastrados em exporem seus produtos nas lojas, face a demora nas vendas, implicando na redução e pouca diversificação do estoque. Neste particular, deve-se ressaltar que dentre os novos interessados, grande parte são produtores de artigos que não correspondem às exigências do mercado, tornando difícil a sua comercialização⁹⁵

O desinteresse, sobretudo daqueles mais qualificados, de exporem seus produtos nas lojas da CEART, demonstrava o enfraquecimento da credibilidade da categoria nas políticas governamentais para o setor.

As disputas travadas entre os espaços de resistência constituídos pelos artesãos e as instituições disciplinadoras do Estado, davam a dinâmica de construção do significado atribuído ao artesanato do Ceará contemporâneo existente no campo que se configurava.⁹⁶ Em meio a essa relação de força, os artesãos esmeravam seu fazer artesanal resignificando os lugares de legitimação do artesanato, ao mesmo tempo em que se condicionava a servir ao mercado contemporâneo.

Em meio a essas disputas, artesãos desacreditados das ações disciplinadoras do Estado idealizaram um lugar de luta da categoria, que se materializou em uma entidade surgida em 1994, constituída, em sua direção, por artesãos remanescentes da CEART. A Corporação dos Artesãos e Entidades Artesanais (CAENART), era a esperança de realização de um grupo de artesãos desejosos de construir seu próprio lugar de legitimação e luta pelos interesses da categoria.

⁹⁵CEARÁ. SAS/FAZ/DART. **Avaliação Anual. Dezembro de 1994.** Divisão de Apoio a Comercialização. Não paginado.

⁹⁶BOURDIEU, Pierre. **Razões Práticas:** sobre a teoria da ação. Campinas-SP: Papirus. 1996.

CAPITULO III

A Corporação dos Artesãos e Entidades Artesanais (CAENART) e a Reorganização Estratégica do Estado Para o Controle da Produção Artesanal Cearense

No decorrer do processo que se desenvolvia com a configuração do campo do artesanato no Ceará, as instituições do governo responsáveis pelo controle dos referenciais da tradição no mercado contemporâneo se fortaleciam, tendo como referência a Central de Artesanato (CEART) que se formalizava como lugar de exposição social das políticas do novo governo, através da reforma do prédio onde funcionavam suas atividades.

As disputas pelo poder de liderança dessas políticas envolviam alguns artesãos que participavam na posição de mediadores dos interesses da categoria, arranjando-se em comissões participativas na administração dos interesses dos produtores de artesanato na CEART. A esperança trazida pela reestruturação do prédio e as novas propostas participativas do governo passara a se manifestar pela atuação de alguns artesãos ou artistas interessados no controle das decisões políticas para o campo de sua atuação. Estes se posicionavam disputando os aparelhos instituídos para o controle do campo do artesanato e tinham suas atuações voltadas para esperança de participação na administração desse campo do artesanato que se configurava.

No entanto, as esperanças voltadas para a nova proposta de participação da Central de Artesanato (CEART), prometida por Tasso Jereissati durante sua campanha para Governador do Estado era desencantada. Segundo as palavras do artesão Pedro Ferreira, “O que ela trouxe foi uma esperança renovada”.⁹⁷

Esta nova esperança era alimentada pela oportunidade de participação da categoria na administração do órgão mais importante de fomento a comercialização, a CEART, transformada em condomínio, onde artesãos eram nomeados síndicos. Isto os colocava em condições de opinarem nas decisões dos técnicos.

⁹⁷Entrevista realizada por este pesquisador em 16 de agosto de 2005, com o artesão **Pedro Ferreira**, na sala de capacitação do centro cultural Dragão de Mar.

Mas é de se questionar o grau de aceitabilidade das opiniões dos artesãos nas reuniões de participação com os técnicos, para administração da CEART. Enquanto os técnicos apoiavam-se na racionalidade científica, que partia de um lugar social próprio,⁹⁸ os artesãos tinham em mãos suas experiências práticas de um “saber-fazer”⁹⁹ não institucionalizado, que existia como conhecimento vulgar, sem bases racionais e no campo das superstições.¹⁰⁰ A legitimidade dos técnicos, como interventores institucionalizados, delimitava o espaço social do artesão em sua possibilidade de “verdade”.¹⁰¹ Segundo nos fala Pedro Ferreira,

Interessante que este espaço da CEART, quando ele terminou de ser construído, nós fizemos uma reclamação a... A utilização que ia se dar ao espaço então aonde era o restaurante, que desde o princípio a gente foi contra, né. Um restaurante que era de um parente de alguém..., algum político, alguma coisa. Essas coisas que vêm sempre de cima pra baixo nunca dão certo. O restaurante faliu. Não sei se ele... Ele entrou ali com proposta de falir, mas ele faliu.¹⁰²

Entretanto, por parte dos artesãos, a desconfiança da autoridade dos técnicos existia. Eles não admitiam outra competência senão a de suas experiências, calcadas no orgulho de sua condição de autonomia. Na insistência de participação nas ações dos técnicos da CEART, Renato nos relata um episódio:

⁹⁸“Um lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha por tanto excluída a possibilidade, para duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar. Aí impera a lei “do próprio”: os elementos considerados se acham um ao lado dos outros, cada um situado num lugar “próprio” e distinto que define um lugar e por tanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade.” CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Ed Vozes, 1994. p. 201.

⁹⁹“Do ‘saber-fazer’ não discursivo, essencialmente sem escritura (...), qual será o estatuto? É feito de operatividades múltiplas, mas selvagens. Essa proliferação não obedece à lei do discurso, mas obedece já à lei da produção (...). Ela contesta por tanto a escritura científica e seu privilégio de organizar a produção. Ela irrita e estimula volta e meia dos técnicos da linguagem. Pede uma conquista, não com prática dispersivas, mas ao contrário de saberes ‘engenhosos’, ‘complexos’ e ‘operativos’.” Idem. Ibidem. p. 136-137.

¹⁰⁰“A otimização técnica do séc. XIX indo inspirar-se no tesouro das ‘artes’ e ‘ofícios’ para criar os modelos, deixa às práticas cotidianas, apenas um solo privado de meios ou de produtos próprios. Ela o constitui em região folclórica.” Idem. Ibidem. p. 141.

¹⁰¹“É sempre possível dizer o verdadeiro no espaço de uma exterioridade selvagem; mas não nos encontramos no verdadeiro senão obedecendo as suas regras de ‘polícia’ discursiva que deve reativar em cada um de nossos discursos.” FOUCAULT, Michel. Op. cit. p. 35

¹⁰²Entrevista realizada por este pesquisador, em 16 de agosto de 2005, com o artesão **Pedro Ferreira**, na sala de capacitação do Centro Cultural Dragão do Mar. p. 6.

Pro interior viajam, assim.... Uma vez assim, os caras quiseram marcar colado com as é... com, com, com o pessoal da CEART, né. Assim iam vê, programar, estruturar, se podiam dar assim um....umas diretiva. E os cara marcaram colado, o N. e o F., né. Dizendo: — não, a gente vai também, cara. Quem mais do que a gente sabe como tratar os artesão? Porque vocês são, são, vocês são só uns teórico. Você não sabe o que passa pela cabeça do artesão, o que o artesão precisa. Então, quer dizer, você não sabe de nada! A gente tem que dar um suporte a vocês, cara. Vão fazer o quê lá? Falar de quê? Vê a miséria? Já conhecem. E, né. Vocês vivem da miséria do artesão, Óh! Como é que é? Então fizeram essa viagem.¹⁰³

Outro ponto importante era o fato de as políticas para o artesanato serem gestadas por um órgão vinculado à assistência social, apesar da conotação econômica e empreendedora dada à produção artesanal. Renato nunca entendeu como uma produção cultural poderia ser administrada por um órgão de assistência social:

Nunca entendi o que tinha haver com artesanato. O artesanato é um eixo que prolonga a cultura, então ela teria que ser gerenciada pela Secretaria da Cultura, Desportes, enfim. Alguma coisa que gerenciasse a cultura, mas jamais a Ação Social. Ai já dá pra perceber claramente como a gente era considerado como um..., uns favelados, realmente, um pessoal assim que não produzia nada, porque geralmente a Ação Social intervem onde tem, extrema, extrema miséria, quer dizer..., a parte da Ação Social é esta, né. É ir onde tem a miséria, tem a pobreza pra organizar, né. E desde o momento que o Ceará sempre foi assim..., um pólo produtor de artesanato, é artesanato..., a gente pode dizer até de qualidade, né, a gente não teria que ter ficado assim, né, nas condições que ficava. E assim que a intervenção da Secretaria da Ação Social era completamente descabida, não tinha nada haver, assim com, com... A participação da Ação Social nada haver assim como o artesanato.¹⁰⁴

A Fundação de Ação Social (FAS) foi órgão cooptador de lideranças e envolvido nas ações de manipulação das massas. Seus agentes e técnicos agiam como cabos eleitorais, servindo de instrumentos de transmissão da ideologia oficial para as camadas populares.¹⁰⁵

Visto ser o artesanato uma prática que atingia todas as regiões do interior do Ceará, sendo também meio de sobrevivência para muitos, na região metropolitana, a FAS tinha por intermédio do órgão de cadastro da CEART todos os dados da população artesã do Estado. A

¹⁰³Entrevista realizada por este pesquisador, em 28 de novembro de 2005, com o artesão **Renato**, em sua casa no bairro Praia de Iracema. p. 3.

¹⁰⁴Entrevista realizada por este pesquisador, com o artesão **Renato**, em 28 de novembro de 2005, em sua casa, no bairro Praia de Iracema, em Fortaleza. p. 12

¹⁰⁵FARIAS, Airton de. Op. Cit. p. 35.

CEART seria uma forma moderna de controle e manutenção dos velhos currais eleitorais. Pedro Ferreira afirma categoricamente que a CEART:

Ela mudou diversas vezes, né, mas essas mudanças dela só vieram beneficiar a quem? Não foi ao artesão. Em momento algum. Ela beneficia grupos políticos, né. Porque continua ainda hoje sendo um curral eleitoral. Esse é que é o problema.¹⁰⁶

Foi nesse contexto de atrito entre artesãos e técnicos e denúncias de corrupção por parte dos artesãos engajados no processo de participação, que o sistema de condomínio foi desfeito, encorajando esses artesãos a procurarem fundar uma corporação, onde se daria a tentativa de articular e fortalecer suas experiências, que se materializariam no laço de solidariedade definidor dos seus interesses de classe.

3.1. A criação da Corporação dos Artesãos e Entidades Artesanais (CAENART)

Os desentendimentos entre os técnicos e os artesãos engajados no condomínio CEART eram causados, sobretudo pela arbitrariedade da diretoria nas decisões da administração do condomínio. Um dos artesãos engajado, investigando as ações da diretoria da CEART, entrou no Ministério Público com um pedido de investigação, apontando irregularidades na instituição. Duas diretorias sofreram acusações desse artesão que viria a ser o principal militante político da categoria e único presidente da Corporação dos Artesãos e Entidades Artesanais (CAENART). Na primeira edição do jornal “O Labirinto”, produzido pela própria CAENART, encontramos denúncias dos artesãos:

Ao ser criado o condomínio CEART em março de 1991 pelo governo Tasso Jereissati com a promessa de que o mesmo seria administrado pela categoria, um grupo de Artesãos viu nesta proposta a oportunidade de organizar e unificar a categoria. No entanto, uma semana após a inauguração do condomínio CEART, ao assumir, o governo Ciro Gomes, as promessas foram esquecidas e o Departamento

¹⁰⁶Entrevista realizada por este pesquisador, em 16 de agosto de 2005, com o artesão **Pedro Ferreira**, na sala de capacitação do Centro Cultural Dragão do Mar.

de Artesanato-DART assumiu toda a administração manipulando reuniões, decidindo e impondo medidas contrárias aos interesses do Artesão. Por estes motivos o mesmo grupo de Artesãos, membros da Diretoria do Condomínio e Condôminos passaram a apoiar denúncias de irregularidades junto ao Tribunal de Contas do Estado (que estará julgando o processo ainda este mês) e o Ministério Público que concluiu a fase de processo, inquérito civil e já propondo uma ação civil pública contra o Governo do Estado, a Fundação de Ação Social, o Departamento de Artesanato à Administração do Condomínio CEART, envolvendo ainda, Artesãos individuais e entidades, em crime de peculato, uso indevido do dinheiro público, prevaricação, apropriação indébita e formação de quadrilha.¹⁰⁷

De acordo com Dona Ieda, esposa do artesão que investigava os atos da diretoria da CEART, depois dessas acusações, “todas as portas fecharam pra ele. Porque todo mudo viu que onde ele pisasse ninguém ia poder roubar... Ai esses dois processos é que fechou todas as portas”¹⁰⁸.

Segundo nos relata Dona Ieda, para seu esposo a CEART funcionava como outra atravessadora e as cooperativas continuavam nas mãos dos intermediários.

Eles atravessam...eles usam... É um marketing pro governo. Funciona como um elefante branco, pra empregar um bocado de gente, né, e sem ter compromisso com o artesão. Eles têm o compromisso em botar o governo lá em cima... Mas não era isso que meu esposo queria. Ele queria que o artesão fosse feliz ali dentro, que tivesse vez, o artesão falasse e o povo cumprisse. Mas não foi assim.(...)
Colocaram isso colocaram aquilo, colocaram cores no filé, com recursos que veio para ser usado em prol do artesão. O artesão não faz idéia o quanto custa esse colorido que eles colocaram nas roupas, né. Porque de primeiro a renda era tudo branco, tudo branco, tudo branco, tudo branco. Pois é. E aí essa westinhouse,num sei o que, westinhouse, colocou essas histórias todas, e ela ganha muito(...) – Quer dizer que existe uma cooperativa que faz esse tipo de trabalho com renda? –e toda essa produção vai para as mãos dessa criatura,exatamente.-quer dizer que essas cooperativas não comercializam seus produtos? – A maioria não. Sempre tem alguém que está comprando pra repassar e o artesão continua lá escravizado¹⁰⁹

A CAENART foi idealizada com o intuito de ser a legítima representante dos desejos dos artesãos, gerida por eles próprios, sem a intervenção de técnicos alheia aos reais interesses da categoria. A CAENART materializava a vontade de um grupo de artesãos engajados, em

¹⁰⁷ **O Labirinto**, Ano 1, nº 1, [1995?] P-01.

¹⁰⁸ Entrevista realizada por este pesquisador, com **Dona Ieda**, em 08 de julho de 2005 na casa da entrevistada. p.

10

¹⁰⁹ Idem. p. 74

decidir que caminho trilhar, e a tentativa de instituir um lugar de construção de estratégias, onde reuniriam tanto os artesãos como as diversas entidades que tinham proliferado e dividido a categoria, enfraquecendo seus interesses.¹¹⁰

Aqueles artesãos que estavam engajados na administração da Central de Artesanato (CEART) e que formaram o grupo dissidente dos projetos governamentais para o artesanato tinham características diferenciadas daqueles produtores tradicionais, encaixados no estereótipo do Ceará vendido na indústria de turismo.

Esses artesãos chegaram ao Estado do Ceará no início dos anos 80, atraídos pelas políticas governamentais para o artesanato. Segundo nos relata Dona Ieda, seu marido, artesão natural de Minas Gerais, depois de ter passado por vários Estados do Brasil, encantou-se com a propaganda das políticas governamentais para o artesanato no Ceará, vindo fixar residência no Estado acreditando, “que o Ceará era a ilha da fantasia do artesão”.¹¹¹

Não só as políticas governamentais, mas também o fato do Ceará ser um lugar representante de um passado mitificado onde, possivelmente, se encontrariam valores morais para um recomeço de vida, para construção de uma nova sociedade, atraíram idealistas vindos do movimento de contracultura naquele momento.

Para aqueles que vivenciaram o movimento de contracultura dos anos 60, suas bases ideológicas, baseadas na idéia de que em lugares pré-modernos, onde a racionalidade científica e tecnológica instituidoras da sociedade de consumo não havia se estalado, possivelmente se encontraria um novo significado social e uma nova possibilidade de existência.¹¹²

¹¹⁰ “Chamo de ‘estratégia’ o cálculo das relações de força que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e de poder é isolável de um “ambiente”. Ela postula um lugar capaz de ser circunscrito como um próprio e, portanto capaz de servir de base a uma gestão de suas relações com uma exterioridade distinta.” CERTEAU, Michel. Op. cit. p. 46

¹¹¹ Entrevista realizada por este pesquisador, com **Dona Ieda**, em 08 de julho de 2005 na casa da entrevistada. p. 7.

¹¹² “Mas o modelo para esse homem novo estava no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do ‘coração do Brasil’, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista, o que permitiria uma alternativa de modernização que não implicasse a desumanização, o consumismo, o império do fetichismo da mercadoria e do dinheiro”. RIDENTI, Marcelo. **Cultura e Política**: os anos 1960-1970 e sua herança. p. 135

O núcleo de formação da CAENART foi composto por artesãos que vinham da classe média urbana, participantes de movimentos de contestação, questionadores da realidade preestabelecida. Eles procuravam novas representações para a realidade. O artesanato representava uma prática subversiva nas mãos daqueles que criticavam a sociedade de consumo. De acordo com a “filosofia” *drop out* dos anos 60, da qual vinham os componentes idealizadores da CAENART:

“Cair fora” dessa camisa-de-força ocidental significava ganhar um outro lugar, fugindo então simultaneamente ao cerco do espaço físico, institucional e lógico desse mundo ocidental. É por aí que se pode compreender melhor os três grandes eixos de movimentação que marcaram sua rebelião: da cidade, a retirada para o campo; da família para a vida em comunidade; e do racionalismo cientificista, para os mistérios e descobertas do misticismo e do psicodelismo das drogas.¹¹³

A postura de tais artesãos, no seu próprio fazer artesanal, era uma prática intelectual, que tinha o objetivo de subverter as regras da sociedade de consumo da qual faziam parte, não tendo nenhuma tendência a disciplinar-se em alguma instituição de poder, muito menos a aliar-se aos interesses de uma elite política e empresarial que vinculava o artesão a um discurso de marketing do Estado cearense, favorecendo muito mais aos empresários da indústria de turismo do que o próprio produtor de artesanato.

A realidade da produção artesanal era a de uma atividade secundária¹¹⁴, de caráter muito mais lúdico que profissional, o que prejudicava a seriedade do artesão como agente cultural.

O artesanato não era visto, pelo poder público, como atividade de profissionais. O que existia era um projeto arquivado, que tratava sobre a legitimação da categoria. Segundo “Relatório de Atividades da CAENART”, encontramos inscrito, em uma das ações da corporação:

¹¹³PEREIRA, *Apud* Marques, Roberto. **Contracultura, tradição e oralidade: (re) inventando o sertão nordestino** na década de 70. São Paulo: Annablume, 2004. p. 78.

¹¹⁴“O artesanato não se constitui atividade principal para uma significativa parte dos artesãos.” SETASFAZ/DART,FEBEMCESINE/CE,SECULT,SETUR. **Plano de Trabalho Para o Artesanato no Ceará**. Prainha, Aquiraz-CE, 01-03 de maio de 96. Problemas Institucionais Para Desarticulação dos Produtos. p. 10.

De 29 de maio a 02 de junho, articulou em Brasília com recursos financiados, o arquivamento do projeto de lei dispondo sobre a profissão do artesão e seu produto, respaldada na existência de um decreto federal, do desconhecimento do relator, dispondo sobre o profissional, ficando o assunto a ser discutido em encontro nacional a ser articulado posteriormente.¹¹⁵

O descaso com que era tratado o artesão, que parecia um instrumento de manobra para os empresários interessados na promoção do Estado do Ceará, foi motivo de críticas. Segundo Pedro Ferreira,

(....) Mas a categoria também não..., não reclama, isso faz parte da....do comportamento dessas pessoas, né. Elas não reclamam, estão sempre satisfeitos, tão sempre andando enfileirados, levados por alguém que é mais esperto, e tudo mais. Então é por aí.

Na sua fala, diferenciando-se da maioria dos artesãos, Pedro Ferreira critica a postura submissa da categoria que não reagia sistematicamente às condições impostas pelos aparelhos interventores do Estado.

A CAENART tem início oficialmente em 16 de março de 1994 e de acordo com seu estatuto, tinha por finalidade “o desenvolvimento do artesão e do artesanato, promovendo a valorização do mesmo e de seu produto, através do incremento à integração, conscientização, capacitação, produção e comercialização.”¹¹⁶

Conscientizar e capacitar o artesão eram dotá-lo de meios que possibilitasse a aquisição de uma postura crítica perante as próprias propostas governamentais para o setor; que passassem a tomar consciência de sua força como classe social, condicionando-os a se valorizarem como agentes culturais conscientes de sua importância.

¹¹⁵CAENART. Relatório de atividades da CAENART. Fortaleza: Mimeo. SNT. [1995?]. 02 páginas.

¹¹⁶**Estatuto da Corporação dos Artesãos e Entidades Artesanais-CAENART.** Cap. II. Art. 02. (Ofício 0249. Livro A-02. FLS. 49. Fortaleza, 07 de julho de 1994).

Conforme histórico da CAENART, a corporação foi criada “sem o mínimo de estrutura física e financeira”.¹¹⁷No entanto, a entidade se mostra “uma entidade ativa, vigilante, objetiva, e articuladora em todos os segmentos que concorram para o desenvolvimento da categoria dos artesãos.”¹¹⁸

Isso demonstra que a corporação dos artesãos, sendo articuladora, não rompeu com as instituições governamentais completamente. Mas em sua postura contrária a qualquer intervenção externa, procurava impor-se nas decisões governamentais para o setor. Nisto a CAENART noticia em primeira edição do jornal “O labirinto”, produzido pela própria entidade:

O agente de nossas políticas tem que ser nós mesmos. Nem que para isso ocorram erros. Nestes mesmos erros é que estão as lições para os acertos. Os agentes das políticas de hoje temem pela nossa consciência e a nossa união, temem pelo seu futuro, pois a incompetência sempre lhe foi companheira. Esta política sombria quedai está cheia de denúncias de desvio de dinheiro público, roubo, prestação de contas não comprovadas, muita maracutaia. Isto tem que acabar..... Só há um meio para conseguirmos. CONSCIÊNCIA E UNIÃO!!!¹¹⁹

Tal conscientização da categoria tinha como pretensão maior mostrar o potencial de produção artesanal cearense para o Brasil e para o mundo, de forma que o artesão percebesse seu poder quantitativo. No relatório de atividades da CAENART encontramos:

Vejam bem que pesquisas da ONU, BNB, PNDA, SUDENE, e outros revelam que no Ceará habitam 1.612.000 (um milhão seiscentos e doze mil) artesãos, o Governo do Estado do Ceará **atesta** serem 600.000 (seiscentos mil), em qualquer uma das hipóteses podemos afirmar que somos um verdadeiro batalhão de artesãos, o maior do mundo, aglomerados em um pequeno espaço de terra que é o Ceará, Estado este, que tem todo o potencial necessário para se tornar o maior produtor mundial de artesanato, diversificado e de qualidade.

¹¹⁷CAENART. **Retrospectiva das políticas públicas para o artesanato**. Fortaleza: Mimeo. SNT. [1994?] 16 páginas. p. 12.

¹¹⁸CAENART. Op. cit. [1995?]. 02 páginas.

¹¹⁹O Labirinto, Op. cit. p. 02.

A CAENART com esta visão, e conforme comprova este relatório de atividades, acredita e está trabalhando para que possamos a médio prazo mostrar todo esse potencial para o Brasil e o mundo,...¹²⁰

Podemos observar que o objetivo do grupo de artesãos que idealizaram e constituíram a CAENART, tinham como aspiração a maior valorização de suas opiniões e propostas que careciam de espaços de legitimidade não encontrados na Central de Artesanato (CEART).

A corporação dos artesãos sabia do problema causado pelos atravessadores e tinha como proposta articular espaços de comercialização do artesanato onde o próprio artesão ocupasse. Segundo nos relata Dona Ieda,

O plano era fazer com que aquele calçadão voltasse a ser do artesão. Porque nós sabemos que lá na Beira Mar não é mais do artesão. Aqui na verdade não tem nem um lugar que seja do artesão. O objetivo de comercialização era arrumar um lugar que fosse do artesão para o artesão.¹²¹

A corporação dos artesãos queria ampliar os espaços de participação do artesão na comercialização do artesanato e, conforme Renato, o motivo inicial era:

“Inicialmente era convidar os artesãos para uma causa comum. Por que obviamente uma política... se cobrar política pública em favor do artesão, essencialmente era.... a comercialização. Porque a gente era carente assim, a gente faz um monte de trabalho bonito, mas e aí? Colocar aonde, né? aonde expõe, né?”¹²²

A proposta de auxílio à comercialização continuou com a reforma da sede da CAENART, adaptando um lugar para o funcionamento de uma galeria de amostras

¹²⁰CAENART. Ibidem.

¹²¹Entrevista realizada por este pesquisador, com **Dona Ieda**, em 08 de julho de 2005 na casa da entrevistada.

¹²²Entrevista realizada por este pesquisador, com **Renato**, em 28 de novembro de 2005, em sua casa, no bairro Praia de Iracema, em Fortaleza. p. 04.

permanente que se chamou “Show-Room de Artesanatos CAENART”, inaugurado em 14 de maio de 1995.

Na busca de divulgação e de valorização do artesão a CAENART realizou dois salões de exposições, que se chamaram “1º e 2º Salão de produção e do talento artesanal”, realizados no Náutico Atlético Cearense e na Assembléia Legislativa do Ceará respectivamente, onde o artesão de destaque recebeu um prêmio em dinheiro, servindo como forma de reconhecimento e incentivo ao seu trabalho.

A organização de uma exposição coletiva dos artesãos, utilizando-se de meios de promoção usados por artistas plásticos, era forma de valorizar a produção artesanal e o artesão na tentativa de elevá-los a categoria de arte e de artista.

Na “1ª Grande Feira de Arte Popular do Ceará”, realizada na Biblioteca Estadual CELSO Kelli, no Rio de Janeiro, a corporação dos artesãos conseguiu um ônibus custeado pela Assembléia Legislativa, enviando artesãos que representariam o Ceará. Dentre eles a figura de Zé Pinto, com suas esculturas de sucata.

Neste episódio, na busca de patrocínio para a viagem, a CAENART se depara novamente com manipulações políticas que envolveram até o desvio de parte do dinheiro conseguido, prejudicando a qualidade do transporte e estadia dos artesãos no Rio de Janeiro. Como nos relata Renato, “Esse ônibus quase foi parado pela Rodoviária Federal porque não tinha condição de, de... não tinha condição de trafegar.”¹²³

A CAENART tinha como estratégia a articulação a nível nacional da categoria, e suas atividades e contatos não estavam limitados à região do Ceará, de forma que participou do seminário em Belo Horizonte, onde se discutiu proposta da criação de uma rede nacional de comercialização de artesanato.¹²⁴

¹²³ Entrevista realizada por este pesquisador, com **Renato**, em 28 de novembro de 2005, em sua casa, no bairro Praia de Iracema, em Fortaleza. p-04.

¹²⁴ CAENART. Op. cit. [1995?]. 02 páginas.

A perspectiva da CAENART para o ano de 1995 era de muita esperança de realização.

¹²⁵ Este era seu momento ativo onde as esperanças aflorariam.

Em 18 de novembro de 1996, a Câmara Municipal de Fortaleza “considera de utilidade pública a Corporação de Artesãos e Entidades Artesanais do Ceará – CAENART” dando-lhe maior legitimidade de ação.¹²⁶

Mas as dificuldades de comercializar um artesanato com características desencaixadas da realidade contemporânea e a concorrência dos produtos industrializados levaram a um rearranjo das políticas públicas desenvolvidas até então. Em meio às dificuldades de dar um retorno material aos artesãos, a CAENART tendeu a um esvaziamento de seus componentes, enfraquecendo como entidade corporativa.

3.2. As Estratégias de Capacitação dos Artesãos do Ceará e a Reinvenção Estética do Artesanato Cearense: Artesãos interioranos e da Capital do Estado.

De acordo com documento governamental intitulado “Uma Reflexão sobre o artesanato cearense que vislumbra um novo fazer governamental”, produzido como parâmetro de compreensão da atividade artesanal relacionada com a realidade sócio-político-econômica do Ceará no final dos anos 80:

Os bens utilitários próprios da população de renda mais baixa, vem demonstrando tendência de desaparecimento no mercado; os bens artísticos, de modo geral, e especificamente aqueles com fins utilitários destinados à população de renda média mostram tendência de manterem-se ou mesmo de expandirem-se no mercado.¹²⁷

¹²⁵ “Temos ótimas perspectivas de desenvolvimento, sabemos os caminhos, queremos explorá-los.” Idem. Op. cit. [1994?]. p. 15.

¹²⁶ **Câmara Municipal de Fortaleza**. Projeto de Lei nº 213/96.

¹²⁷ Uma Reflexão Sobre o Artesanato Cearense que Vislumbra um Novo Fazer Governamental. 2.2-A pesquisa junto aos Agentes de Comercialização do Artesanato Cearense. Mimeo. SNT. Encontrado no arquivo morto da Secretaria de Ação Social (SETAS). Fortaleza, agosto/87. p. 16

As produções artesanais que existiam com a finalidade de suprir as necessidades da população de renda mais baixa tenderam ao desaparecimento, substituídas por mercadorias da indústria moderna. Os produtos que permaneceram estavam voltados para o consumo de uma classe média que se fortalecia no Ceará desde os anos 60 e demonstravam um dos motivos da existência do artesanato, sendo seu conteúdo artístico representante da distinção de um grupo social capaz de entendê-lo. Tais produtos tenderam a se vincular ao turismo da região e influenciar a construção de uma nova estética representativa do que entendemos por artesanato na contemporaneidade.

As produções que permaneciam em atividade nas regiões interioranas foram alvos de ações governamentais no sentido de desenvolver associações, cooperativas ou definindo pólos artesanais em lugares vistos com vocação para a atividade artesanal. Os principais critérios para que o lugar se constituísse em alvo dos investimentos do governo eram ser área de maior concentração de artesãos e que desenvolvesse técnicas artesanais bem definidas.¹²⁸

Em 1991 já foram implantados pólos de produção artesanal em Acaraú onde se trabalhava com renda e labirinto, técnicas tradicionais do local que utilizavam o algodão como matéria-prima; e em Itapajé, que desenvolvia o bordado à mão, compreendido como vocação do local, com perspectiva de implantação de mais oito nos próximos dois anos.¹²⁹

Tais pólos tinham o objetivo de unir os artesãos em torno de uma tipologia artesanal mais expressiva da região, facilitando as ações de investimentos do governo e direcionamento da produção para o mercado.

No entanto, as ações do Estado no desenvolvimento dos pólos artesanais nesses municípios, ocorreram em parceria com as Prefeituras locais sendo organizados os chamados “Laboratórios Organizacionais”, onde os artesãos envolvidos teriam acesso a cursos de teoria da organização gerencial e administrativa e de aperfeiçoamento das técnicas artesanais, com a perspectiva de desenvolverem empresas associativas através de métodos de capacitação

¹²⁸ “Tendo em vista a caracterização dos objetivos, foram selecionados no Estado áreas de maior concentração de artesão e que se caracterizavam por técnicas artesanais bem definidas.”CEARÁ/SETAS/FAS/DART. Avaliação Anual-1991. 1992. Programas Desenvolvidos-PROART. Não paginado

¹²⁹ CEARÁ. SETAS/FAS/DART. Avaliação Anual-1991. 1992. Programas Desenvolvidos-PROART. Não paginado

massiva dos artesãos envolvidos. Tais ações culminaram na implantação de cooperativas de produção artesanal que, em sua metodologia, teriam acompanhamento gerencial durante três anos e depois assumiriam um autogerenciamento.¹³⁰

Naquele momento foi implantada a Cooperativa Artesanal do Vale do Acaraú (COPARVA), reunindo 814 artesãos que já estavam produzindo para o mercado local e nacional. Adotando o mesmo formato de Acaraú, foi implantada no mesmo ano a Cooperativa de Produção Artesanal de Itapajé (COPARJE), contando com 580 artesãos.¹³¹

Segundo avaliação anual produzida em 1994, essas cooperativas se desenvolveram de forma positiva durante os três anos que tiveram o acompanhamento gerencial dos órgãos do Estado. De acordo com o documento:

A COPARVA tem um bom estoque de matéria-prima e produtos acabados e manteve um bom nível de comercialização através da CeArt (lojas, exposições e feiras), ENCETUR e de dois agentes exportadores. Suas dificuldades residem na localização da sede da cooperativa, muito afastada do centro da cidade e do pouco apoio da Prefeitura Municipal. Apesar disso, como vem assegurando trabalho para os associados, escoando bem a produção e, administrativamente, está bem estruturada, acredita-se em sua continuidade com bom desempenho.¹³²

Com a produção sendo comprada pelo próprio governo do Estado através da CeArt, e com o apoio de intermediadores para o mercado internacional, o problema da distância dos lugares de comercialização foi resolvido. Mas a partir do ano de 1995 essas organizações teriam que funcionar por conta própria e o governo estava mudando de estratégia com relação ao investimento em cooperativas.

Apesar dos resultados satisfatórios, as ações do Departamento de Artesanato (DART), órgão governamental encarregado de gerir as políticas para o artesanato no Ceará, desistiu de investir nas cooperativas com o argumento de que beneficiavam poucos municípios e eram de

¹³⁰ CEARÁ. SAS/FAZ/DART. Avaliação Anual de 1994/janeiro de 1992. PROART. Não paginado.

¹³¹ CEARÁ. SAS/FAZ/DART. Avaliação Anual de 1994/janeiro de 1992. PROART. Não paginado.

¹³² CEARÁ. SAS/FAZ/DART. Avaliação Anual. Dezembro de 1994. 01-PROART. a) Assessoramento as cooperativas. Não paginado.

investimento alto e demorado. Nesse momento de desistência, o documento de avaliação não relatava qualquer dificuldade de adequação daqueles trabalhadores à disciplina desse tipo de associação produtiva.

Nas cooperativas, o ambiente de oficina familiar cedia espaço a essas unidades de produção, onde o controle do tempo e o objetivo de produzir em grande quantidade lembravam as indústrias, colocando o artesão como simples operário. A forma espontânea e informal do trabalho no ambiente familiar, a autonomia do artesão para definir seus horários de trabalho, faziam parte de um ritmo de vida costumeiro que foi suprimido pelas exigências de uma produção direcionada para um mercado regulado por uma demanda externa às relações sociais da comunidade do local.

Pode ser que a prosperidade das cooperativas implantadas não tivesse satisfazendo os desejos da maioria dos trabalhadores envolvidos. Em documento do departamento de ações produtivas do Estado encontramos vestígios dos hábitos daquela população sertaneja que eram alvos das políticas de intervenção do Estado:

Muitos são os fatos que contribuem para o resultado pouco expressivo dos Projetos de Atividades Produtivas. Dois fatores de ordem generalizante podem ser citados, sendo o primeiro, que todos os Projetos são implantados dentro de uma ótica de trabalho comunitário, onde, infelizmente as relações das pessoas no grupo são incapazes de proporcionar uma organização eficiente para o trabalho produtivo. Na maioria das vezes são laços frágeis, estabelecidos precariamente, que não suportam exigências com relação ao cumprimento das metas de produção, de carga de trabalho, de qualidade, de empenho e de dedicação à atividade; que por fim terminam por provocar animosidade e conflitos internos que resultam na aversão da maioria dos componentes do grupo, deixando os poucos que ficam em situação de impotência para levar a frente o projeto. O segundo reside no desejo das pessoas residentes dos municípios, devido a sua situação de extrema pobreza e dificuldades, que sejam financiadas atividades sem o menor traço de caráter empresarial, mais especificamente com o único objetivo de proporcionar-lhe uma atividade de subsistência que não terá condições de se manter por muito tempo, a não ser que haja sucessivos aportes de recurso.
(...) o problema principal está no fato de que a clientela-alvo do Departamento não tem a menor possibilidade de responder positivamente aos estímulos que lhes são dados, devido às suas carências de toda ordem.¹³³

¹³³CEARÁ. SAS/FAS/DAP. **Relatório de Avaliação Anual/DAP – 1992**. Fortaleza, dezembro, 1992. p. 120

Os hábitos costumeiros daquela população traziam em suas informalidades cotidianas uma insubmissão às regras exigidas por um ambiente de produção voltado para um mercado que exigia um tipo de disciplina alheia às relações sociais que se constituíam naqueles lugares.

Levando em consideração esses fatores, entendemos o redirecionamento das ações governamentais que voltaram a organizar pólos artesanais onde, diferentemente das cooperativas, aproveitavam a produção individual ou familiar dos artesãos já existentes em determinada comunidade, direcionando-a de forma racional ao mercado turístico de Fortaleza.¹³⁴

As intervenções para os pólos artesanais se constituíam na aplicação de um gerenciamento administrativo por parte dos técnicos, iniciando-se no cadastramento do artesão e passando por treinamentos técnico-gerenciais, organizacionais e de aperfeiçoamento dos produtos. Isto sem desfazer o tipo de produção familiar que se estabelecia na própria casa do artesão e que eles dividiam o tempo disponibilizado para a produção dos objetos artesanais com outros afazeres diários.

Dessa forma, no ano de 1994 foram criados pólos artesanais nos municípios de Cascavel com o trançado em cipó; Paraipaba e Itarema com o bordado; e Aiuaba onde as mulheres se dedicavam a bordar redes em um tipo de ponto característico conhecido como ponto cruz.¹³⁵

Em suma, enquanto as cooperativas retiravam os artesãos de suas unidades de produção familiar ou individual, os pólos artesanais aproveitavam essas unidades produtoras, respeitando o ritmo de produção do costume local. Mais adaptado ao ritmo de vida das comunidades produtoras, os pólos artesanais conseguiam, com menor custo e maior interesse do artesão, abranger maior número de beneficiados. Esse tipo de organização obteve maior engajamento dos artesãos que lutavam para manter programas dessa natureza.¹³⁶

¹³⁴ CEARÁ. SAS/FAZ/DART. Avaliação Anual. 1994. Não paginado.

¹³⁵ Idem. Ibidem.

¹³⁶ “Apesar das dificuldades encontradas, os artesãos beneficiados através desses pólos lutavam para manter programas dessa natureza.” Idem. Ibidem.

Diferentemente dos artesãos interioranos, os residentes na capital do Estado Cearense se encontravam em outra realidade. Analisando o documento “Avaliação Anual”, produzida em dezembro de 1994, encontramos que os produtores da capital se caracterizavam por serem, em sua maioria, artesãos individuais:

Em Fortaleza, há predominância de artesãos individuais, como bem demonstra o quadro de demandas recebidas; e o grau de escolaridade e o nível de informação fazem com que esses artesãos busquem com mais intensidade os benefícios oferecidos pela DART. Quanto ao nível de organização desses artesãos, verifica-se que o mesmo não se expressa pela formação de entidades representativas da categoria, mas através da capacidade de se mobilizarem rapidamente para reivindicar, como por exemplo, quanto a participação em eventos de comercialização, solicitação de encontros, sugestão para o funcionamento da CeArt.¹³⁷

É possível que o documento do governo não tenha visto de forma representativa os artesãos que se reuniam em torno do Sindicato dos Artesãos Autônomos do Estado do Ceará (SIARA), que passava por um período de inatividade expressiva, e a Corporação dos Artesãos e Entidades Artesanais (CAENART) organizada por artesãos dissidentes da Central de Artesanato (CeArt).

No entanto, a movimentação dos artesãos no ano de 1994 não se dava apenas através dos órgãos do governo, mesmo com toda propaganda do Estado em torno da promoção do artesão cearense. O artesão Pedro Ferreira, especializado na arte de confeccionar o couro e que participou do processo de luta dos artesãos naquele período, sendo um dos idealizadores da CAENART, nos fala que, com relação às propostas governamentais para o artesanato, que se tornavam publicar através das ações da Central de Artesanato (CeArt), “O que ela trouxe foi uma esperança renovada, Agora daí a trazer alguma coisa nós sabemos que ela não trouxe”.¹³⁸

Entretanto, a proximidade com os espaços de comercialização e o acesso mais rápido à informação faziam com que os artesãos de Fortaleza fossem mais ativos e interagissem com

¹³⁷ CEARÁ. SAS/FAZ/DART. Op. cit. 1994. Não paginado.

¹³⁸ Entrevista realizada por este pesquisador em 16 de agosto de 2005, com o artesão **Pedro Ferreira**, na sala de capacitação do centro cultural Dragão de Mar, p. 09.

maior intensidade com instituições responsáveis pela organização de estratégias de inserção da produção artesanal no mercado. A postura desses artesãos que atuavam nos lugares de existência do artesanato em Fortaleza não se dava na iniciativa em produzir artesanato coletivamente, mas suas associações almejavam espaços de comercialização para seus produtos.

O contato direto com o mercado colocava esses artesãos em posição mais autônoma do que aqueles artesãos interioranos, que dependiam dos atravessadores. Dessa maneira, eles se reuniam para organização de feiras coletivas onde se encontravam várias tipologias artesanais, disputando esses lugares com os simples comerciantes que se aproveitavam das vantagens do setor. Esse contato com o mercado por parte desses artesãos fortalezenses repercutia em seus objetos produzidos, que mudavam mais rapidamente de acordo com a dinâmica encontrada nos espaços de comercialização.

Não estando esses produtores de Fortaleza presos à influência de uma estética tradicional, alguns deles assimilavam matérias-primas não convencionais para seu trabalho como, por exemplo, o plástico. Esses artesãos podiam ser aqueles que trabalhavam reciclando materiais com habilidade e tendo o discurso ambientalista contemporâneo como justificativa que respaldava seu trabalho; ou poderia ser montadores de peças compradas nas lojas de material para bijuterias. Tanto um quanto o outro não eram aceitos nas feiras controladas pelos órgãos governamentais, responsáveis pelo controle dos referenciais escolhidos para definir o artesanato da região cearense que deveria se configurar a partir do aproveitamento racional das matérias-primas naturais e tidas como regionais. O artesão Flávio Mesquita defende a utilização de matérias-primas naturais da região como característica que diferenciava o artesanato:

(...) Porque o artesanato, que eu acho que seja artesanato quando você produz suas peças, aí você é um artesão, mas se você compra as peçinhas e bota, bota com plástico... (...) isso aqui é madeira, isso aqui é côco, isso aqui é nosso côco babão. É, artesanato é assim, feito na região, feito pela gente. (...) Quando eu termino de polir minhas peças, aí eu passo aquele disquinho de carpete com um pouquinho de cera de carnaúba natural.¹³⁹

¹³⁹ Entrevista realizada por este pesquisador, com o artesão **Flávio Mesquita**, em 28 de agosto de 2005, na casa do artesão no Maracanaú, p. 15.

O conhecimento que o artesão tinha dos materiais regionais e a habilidade em transformá-lo em objetos com as mãos eram saberes desenvolvidos através de uma aprendizagem empírica e espontânea, que não era acessível a qualquer pessoa que resolvesse afirmar-se como artesão. Dessa maneira tornavam-se critérios classificadores que diferenciavam o artesão dos outros vendedores no mercado de consumo turístico, em que produtos artesanais disputam espaços de comercialização com as produções da indústria moderna.

A presença desses trabalhadores que não produziam suas próprias peças existia como concorrência para aqueles artesãos que executavam todo o processo de confecção de seu trabalho. Eles não eram bem vistos pelos artesãos que procuravam se diferenciar afirmando o valor de sua habilidade em lidar com os materiais. Pedro ferreira nos diz que “Se o objetivo é só comercial ele não precisa ser um artesão. Quem tem um objetivo apenas comercial, necessariamente ele não precisa ser um artesão. Ele pode ter uma maquininha, um cara que chega aí tem tudo pra ele montar e finalizar como produto.”¹⁴⁰

Comprando peças de montagem para bijuterias, por exemplo, muitas vezes miçangas¹⁴¹ de plástico, produzidas industrialmente, e tendo o trabalho apenas de montá-las, esses vendedores se faziam passar por artesãos em vários espaços de comercialização de artesanato, sobretudo naqueles que não eram fiscalizados pelos órgãos competentes.

Não só a competência do artesão na lida do material, mas também a utilização de matérias-primas naturais e encontradas na própria região agregavam valor distintivo aos produtos artesanais, diferenciando-os das mercadorias de vendedores que se aproveitavam das vantagens concedidas pelo governo aos artesãos, como por exemplo, não pagar impostos e ter acesso a lugares freqüentados por turistas em feiras de artesanato.

Sendo assim, a preferência por materiais exóticos tornava o artesanato mais consumido por tipos diferenciados de turista. O trabalho de cada artesão se adequava tendo em vista o público consumidor, influenciando a escolha do material utilizado pelo artesão. O

¹⁴⁰ Entrevista realizada por este pesquisador em 16 de agosto de 2005, com o artesão **Pedro Ferreira**, na sala de capacitação do centro cultural Dragão de Mar, p. 04.

¹⁴¹ Miçangas são bolinhas coloridas utilizadas na montagem de colares, brincos ou pulseiras.

Sr. Flávio Mesquita nos relata sua experiência na comercialização de seus produtos confeccionados com quenga de coco:

Rapaz, nós temos dois tipos de turista: nós temos esse turista interestadual, turista do sul que nos compra. O turista nordestino, aqui do nordeste, ele não compra o meu material. Porque no nordeste todo tem coco; e todo ele trabalha com coco, de maneira diferente e tal, mas todo ele trabalha com coco. Já o turista do sul ele compra coco, ele gosta. O turista de fora é o seguinte, ele gosta de um bom artesanato. _ qual é o artesanato que o turista não compra? _ Olha, porque muitos ele não entende o que é artesanato, por isso o turista compra qualquer tipo de artesanato. Agora ele dá valor o artesanato natural.¹⁴²

Na fala do artesão encontramos como o artesanato é consumido tendo como referencial a matéria-prima, de maneira a selecionar o comprador. Dessa forma, em cada lugar de comercialização de artesanato, os produtos e os materiais se adaptavam ao tipo de turista freqüentador do local.

Entendemos este processo de adequação dos artesãos como um segundo momento da seleção daquelas produções artesanais capazes de circular no novo mercado que se configurava através da indústria do turismo. Tais alterações em nível de produção repercutiriam nas escolhas dos produtos que caracterizariam a produção artesanal encontrada nos setores de comercialização de artesanato e que acabariam por representar o artesanato do Ceará contemporâneo.

¹⁴² Entrevista realizada por este pesquisador, com o artesão **Flávio Mesquita**, em 28 de agosto de 2005, na casa do artesão no Maracanaú, p. 07.

3.3. O Mercado de Consumo do Artesanato em Fortaleza: sua influência estética e a ausência dos valores que caracterizam o artesanato como mercadoria cultural.

O turismo, como setor estratégico do desenvolvimento do Ceará, revelava-se como meio de inclusão social incentivando atividades vinculadas a cultura popular e criando sentido mercadológico para o aproveitamento de matérias-primas regionais na confecção de objetos que identificava o Ceará no mercado contemporâneo.

O artesanato, visto como uma prática popular de vocação regional e entendido como atividade que agregava valor histórico representativo da cultura cearense, foi um meio encontrado pelo governo do Estado na tentativa de absorver uma mão-de-obra que a indústria, em processo de automação, estava incapaz de ocupar.¹⁴³

No entanto, as necessidades de maior produtividade, de baixos preços, de uma estética adequada aos padrões contemporâneos de consumo como também a concorrência com produtos industrializados, exigiram uma adequação das formas de produção do artesanato que influenciou o surgimento de outra configuração estética para o fazer manual na contemporaneidade.

A indústria de calçados e a de confecção, práticas econômicas também consideradas como vocação regional, estavam se desenvolvendo também no mercado turístico. Tais mercadorias, nas quais se incluía a confecção de moda praia, foram produtos vendidos tanto para turista quanto para locais. Isto ficou bem nítido nos corredores de lojas da Avenida Monsenhor Tabosa, sobretudo após sua reforma no começo dos anos 90. Em documentação governamental encontramos:

¹⁴³ “O estudo em questão busca estabelecer uma relação mais intensa e permanente entre o desenvolvimento do turismo do Estado e as perspectivas de expansão das atividades culturais como nicho absorvedor de mão-de-obra, a partir de uma macro-estratégia de desenvolvimento auto-sustentável para o Estado.” Relatório Técnico Justificativo do Centro Cultural Dragão do Mar de Arte e Cultura no PRODETUR\CE. CEARÁ. SECULT\CE, 1995. p. 9-10

(...) as lojas com produtos não artesanais se sobrepõe àquelas que comercializam o artesanato com exclusividade ou associada com outros produtos. Esse grande corredor comercial atualmente responde mais a oferta de calçados, bolsas, confecções, artigos de praia, decorrentes da expansão local da indústria de confecção e calçado, que a oferta de produtos artesanais. Enquanto que a primeira alternativa responde a uma demanda variável (turista, fortalezenses, etc.), a segunda limita-se, em uma proporção considerável, ao turista.¹⁴⁴

O interesse dos lojistas era um leque maior de compradores, pois desde a extinção das feiras que se realizavam nas praças da cidade de Fortaleza até meados dos anos 90, demonstrava-se que o fortalezense não era consumidor de artesanato.¹⁴⁵

Essa produção industrial que se desenvolvia no Ceará, encontrava os referenciais da tradição nos detalhes em bordado, crochê, etc. Ou mesmo realizando desenhos regionais, de forma a não se deter por muito tempo em processos de baixa produtividade. Técnicas como a serigrafia, usada na impressão de desenhos em camisetas, foi forma de potencializar uma produção de sovina que, devido ao baixo custo, concorreu de forma desigual com os produtos artesanais.¹⁴⁶

Apesar de o consumo de artesanato cearense nunca ter sido limitado à produção tradicional, visto existir larga confecção de bordados a máquina, de artigos como as bijuterias, entre outros, essas mudanças no mercado consumidor de produtos da região, influenciado pelo desenvolvimento do turismo cearense, colocaram as técnicas artesanais tradicionais, como a renda de bilros, o labirinto, a renascença e outras, em dificuldade de permanecer no mercado competindo com produtos industrializados.¹⁴⁷

Sendo o mercado turístico principal lugar de sustentabilidade da produção artesanal, a concorrência com a produção industrial de sovina enfraqueceu a atividade de produção do

¹⁴⁴CEARÁ. SAS/FAZ/DART. **O Consumo de Artesanato em Área de Concentração Desse Produto em Fortaleza**. 3.2.4.1- A resistência e seus motivos. Outubro de 1995. P-21.

¹⁴⁵“De início, o mapeamento tornou visível o processo de propagação dessa atividade nos bairros da capital, através das feirinhas de artesanato que foram disseminadas em várias praças durante os anos 80. Esse declínio demonstra claramente que o artesanato não é uma opção de consumo para a população da cidade, mas para àqueles que visitam Fortaleza e desejam adquirir um souvenir para manter como lembrança e/ou presentear alguém.”CEARÁ. SAS/FAZ/DART. Op. cit. 1995. p. 24.

¹⁴⁶“O labirinto, não obstante o seu emprego em algumas peças tenha incorporado alguns desenhos, ainda não tem competido em pé de igualdade com os equivalentes industrializados (camisetas Hering desenhadas em serigrafia), apresentadas simultaneamente nos mesmos locais de venda.” CEARÁ. SAS/FAZ/DART. Op. cit. 1995. p. 21.

¹⁴⁷SETAS/SECULT/SETUR. **Oficina Interinstitucional de Planejamento**. Levantamento e análise de problemas. Prainha, Aquiraz-CE, 01 à 03 de maio de 1996. p. 07.

artesanato cearense. O artesão tendia a limitar sua produção a repetidas peças de fácil confecção voltadas para o consumo de “lembrancinhas” do Ceará nas feiras para turista onde eram confundidos como camelôs, entendidos como vendedores de produtos de baixo valor. Tal forma de exposição prejudicava a valorização do artesanato como atividade diferenciada, por embutir um conteúdo histórico e cultural que o tornava distinto dos produtos industriais. Segundo o artesão Flávio Mesquita,

[...] Separar quem é camelô, separar quem é artesão, porque ta havendo uma mistura. [...] Os cara andam na rua vendendo e tal, você compra um bocado de cordãozinho e tal, essa coisa toda, e bota no meio da coisa. Então era o caso das entidades querer moralizar. [...] aí não é visto como coisa séria porque tudo é chamado de artesanato.¹⁴⁸

O enquadramento da atividade artesanal nas propostas de representação do Ceará no mercado do turismo, ao mesmo tempo em que tornou possível a existência de um tipo de artesanato nas relações do mercado contemporâneo, incluiu o artesão em posição subalterna, não deixando clara a importância de sua função como agente cultural transmissor de uma experiência popular refletida nos objetos produzidos.

Esse lugar subalterno condiz com a forma que a cultura popular foi incluída como produto no mercado contemporâneo. O artesanato funcionava como atividade de ocupação e geração de renda para grupos de trabalhadores informais, ou seja, como um subemprego. Pensando com Canclini a exemplo do México:

A promoção do artesanato, que propicia no campo trabalho para seus produtores e, nas cidades onde é vendido, ocupação para milhares de marginalizados, transforma uma situação de subemprego visível numa situação de subemprego invisível generalizado durante o ano devido à justaposição ou à superposição de atividades econômicas cujos rendimentos são anormalmente baixos.¹⁴⁹

Entender o artesanato como atividade que se confunde como trabalho de camelô estava em percebê-lo destituído de seu conteúdo simbólico cultural, não levando em

¹⁴⁸ Entrevista realizada por este pesquisador, com o artesão **Flávio Mesquita**, em 28 de agosto de 2005, na casa do artesão em Maracanaú. p. 10.

¹⁴⁹ CANCLINI, Nestor Garcia. *As Culturas Populares no Capitalismo*. São Paulo: Ed. brasiliense, 1983. p. 64.

consideração o processo de sua constituição que o diferenciava das mercadorias de baixo valor comercializadas pelos camelôs. Procurando entender Canclini, esta era sua lógica de existência estabelecida pela ordem hegemônica do mercado. A lógica do mercado contemporâneo era enxergar a mercadoria; não seu produtor. Seu poder de fetiche estava em sua consonância com as representações do moderno e sofisticado, ou com referenciais do primitivo como marca de diferença para aqueles que querem se distinguir das massas consumidoras. Pensando com Canclini,

A estratégia do mercado: enxergar os produtos do povo, mas não as pessoas que os produzem, valorizá-los apenas pelo lucro que geram, pensar que o artesanato, as festas e crenças “tradicionais” são resíduos de forma de produção pré-capitalista. O popular é o outro nome do primitivo: um obstáculo a ser suprimido ou um novo rótulo pertencente a mercadorias capaz de ampliar as vendas a consumidores descontentes com a produção em série.¹⁵⁰

Assim, o objeto artesanal como mercadoria era representado apartado de seu produtor, sem que todo o processo de criação e produção pudesse servir como diferença dos produtos industriais.

3.4. Artesãos, instituições governamentais e a realidade do mercado contemporâneo dos objetos artesanais: produtores negociando seus afetos e instituições, suas estratégias de dominação.

Mas percebendo a importância do produtor de artesanato, o fator que distinguia os artesãos de simples vendedores estava no seu envolvimento afetivo¹⁵¹ com a peça produzida que influenciava sua forma estética. De acordo com Renato, artesão que trabalha com ossos e utiliza como lugar de comercialização de seus produtos a feira da Beira Mar e o Mercado Central de Fortaleza, vender artesanato não era como vender uma simples mercadoria:

¹⁵⁰ Idem. ibidem. p. 11.

¹⁵¹ Trabalharemos com a palavra *afeto* não como trauma ou uma experiência originária de perda, segundo a interpretação psicanalítica. Utilizaremos a palavra *afeto* no sentido de apego, uma pertença de identificação pessoal ou de um grupo que afirma sua identidade.

[...] Quem mais que a gente divulga o próprio trabalho? Eu te explico. Eu coloco minha energia. Se coloco um vendedor nas minhas peças eu vendo 50% a menos do que eu vendo tando aí, cara. Porque aí é transmitido a energia do artesão. Eu te explico como é feito o trabalho, o que estou pensando naquele momento, as técnicas e tudo. Quer dizer jamais um, assim, uma peça de artesanato, não ta vendendo fruta e verdura. Não ta vendendo uma bacia de plástico. Ta vendendo uma peça de arte, uma peça que... Tem que explicar o motivo do preço, como é feita, qual é a matéria prima, e o pessoal não sabe.¹⁵²

O artesão deixa clara a importância do processo de confecção, pois é nesse momento que se estabelece o vínculo existente entre a criação e reprodução das peças com sua subjetividade afetiva. Tais laços afetivos carregavam as peças produzidas de um significado só expresso para o visitante comprador pelo próprio artesão, de forma que um valor subjetivo era acrescentado pelo artesão no momento de comercialização de seu trabalho.

No entanto, entendemos que essa experiência de criação e reprodução dos trabalhos não estava apartada da aprendizagem constante no momento da comercialização daqueles produtos. Os artesãos tinham em sua experiência adquirida nas flutuações naturais do mercado uma habilidade de adaptação, sendo este um diferencial que podia selecionar aquele profissional em sua relação com o mercado do turismo, bem mais dinâmico do que o antigo mercado local.

Em outras palavras, os artesãos que permaneceram em atividade no mercado contemporâneo de Fortaleza estavam em função diretamente proporcional a sua maneira de se adaptar às modificações exigidas pelo mercado. Segundo Renato, uma dinâmica determinada por vários fatores definia o fazer artesanal em termos de produção, estilo e material. Ele criticou a postura da Central de Artesanato (CeArt), órgão governamental responsável pela comercialização direta do artesanato ao consumidor,¹⁵³ pelo fato de ter reservado ao artesão o espaço de comercialização para apenas uma tipologia artesanal:

¹⁵²Entrevista realizada por este pesquisador, com o artesão Renato, em 28 de novembro de 2005, em sua casa no bairro de Praia de Iracema.

¹⁵³ “A existência de atravessadores que exploram a mão de obra do artesão, determinando o preço e forma de pagamento do trabalho artesanal, foi fator importante na proposta de reestruturação da Central Cearense de Artesanato Luiza Távora (CCALT), que passou a se chamar Central de Artesanato (CEART). Intervir nessa intermediação realizada por atravessadores, que prejudicava economicamente o artesão, era um dos objetivos que caracterizava a nova Central de Artesanato.” CARDOSO, Flávio Teles. Op. cit.

Eu posso dominar duas, três técnicas cara. Por que inviabilizar essa possibilidade de ser um mestre completo? Por que eu não posso trabalhar o couro, a cerâmica, por quê? Porque eu não tenho tempo? Sem dúvida. Mas eu posso ser um mestre tanto na cerâmica quanto no couro. Por que é inviabilizada essa possibilidade? Uma coisa que eu nunca entendi. Quer dizer: antes de eu trabalhar com osso eu já trabalhava com metal, passei pela prata. De certa forma eu sou um artesão em metal [...] O artesão, e o artesão é o cara que tem habilidade manual, que... a prerrogativa do artesão é geralmente ter habilidade manual. Será que o cara não pode traduzir a sua... sua técnica em usar as mãos... no trabalho com vários materiais? [...] Depois, por questão de conforto, por questões de tempo e tal, ele se aplica mais a uma técnica. Por uma questão econômica. Uma questão de modismo. Tem momentos que a gente... todo mundo tá vendendo coco, porque se vende coco. É um modismo. Então eu deixo de lado o meu osso e passo a fazer coco, não é? Ou será que eu tenho que ficar assim aí, pó! No dia em que eu não conseguir vender minhas peça eu parto pra outra. Se minha técnica já o mercado está completamente saturado de peça..., quer dizer é... Existe uma dinâmica, uma dinâmica. Ditada também pela moda, onde você tem que, tem que mudar. Tem que mudar produção, tem que mudar estilo, tem que mudar é, material, E pô! É por aí.¹⁵⁴

A experiência com as transformações do mercado contemporâneo foi motivo definidor de uma característica importante do artesanato contemporâneo em Fortaleza: Este era capaz de trabalhar com vários materiais, adequando seus produtos à nova demanda que se estabelecia. Isto é facilitado pelo fato de a produção artesanal não precisar de equipamentos pesados ou ferramentas de valor elevado, estando, na maioria das vezes, o artesão a fabricar suas próprias ferramentas, o que facilitaria uma mudança de produção, de materiais, adaptando-se ao que Renato chama de “modismos” do mercado.

Em meio a esse contexto, as dificuldades da CEART em comercializar artesanato foi consequência de várias ações incompatíveis com a realidade do artesão e de uma dinâmica da demanda do mercado consumidor de artesanato. Uma delas foi permitir ao artesão se cadastrar apenas em uma tipologia artesanal, o que dificultava o artesão mudar de produção e adequar-se ao mercado. Ora, o cadastro permitia ao artesão circular livremente com sua mercadoria sem pagar impostos e ainda podendo fornecer nota fiscal aos seus compradores.¹⁵⁵

Outra incoerência da CeArt foi o regime de compra em consignação das peças expostas nas lojas, o que provocou o afastamento dos artesãos, sobretudo aqueles mais qualificados. Esperar que o produto fosse vendido e todo o processo burocrático de

¹⁵⁴ Entrevista realizada por este pesquisador, com o artesão **Renato**, em 28 de novembro de 2005, em sua casa, no bairro Praia de Iracema, em Fortaleza. p. 08.

¹⁵⁵ CEARÁ. SAS/FUNCESCE/DART. Op. cit. 1989.

pagamento ao artesão fosse concluído, era inviável para a própria manutenção de vida do artesão. Conseqüentemente ocorreu uma queda na qualidade e variedade dos produtos prejudicando ainda mais as vendas de artesanato pela CeArt, colaborando para os resultados negativos registrados no ano de 1994.

Enquanto a CeArt praticava o sistema de consignação, a aquisição dos produtos artesanais nos outros setores de venda do artesanato em Fortaleza era o pagamento à vista, forma mais atraente por ser compatível com a realidade do artesão, que vivia na necessidade de retorno imediato, já que não possuía capital monetário e tinha que cobrir diariamente suas despesas de sobrevivência.¹⁵⁶ Segundo o artesão Flávio Mesquita, “o artesão precisa do dinheiro pra ontem”.¹⁵⁷

Com a dificuldade de comercializar aquele tipo de artesanato, os projetos do governo voltados para esse setor tiveram a necessidade de serem revisados e discutidos. Esse foi um momento de balanço das políticas governamentais voltadas para o artesanato, na busca de organizar novas estratégias que retirassem o artesanato do imobilismo econômico, dessem sustentabilidade às intervenções da CeArt e encontrassem os motivos de seu abandono, não só pelos artesãos mais qualificados, mas também pelos visitantes compradores.

Diante dessas questões a Central de Artesanato (CeArt) teve uma baixa de 42% no faturamento com relação ao ano de 1993, ainda que tivesse tido um aumento na realização de eventos em torno de 31% em relação ao ano de referência.¹⁵⁸

O fato das empresas de turismo não terem cumprido o acordo firmado com a CeArt, no qual a incluiria no roteiro turístico das mesmas, demonstra um desinteresse por parte de tais agências em investir no turismo do tipo cultural. Uma desarticulação entre os interesses empresariais e as estratégias governamentais de inclusão social do artesão, através da

¹⁵⁶“A condição para pagamento à vista era o que predominava em todas as áreas (...) A segunda bastante utilizada é o prazo de 11 a 30 dias (...) É possível que o predomínio dessas formas de pagamento se justifiquem pela própria condição de quem produz, no caso os artesãos, que necessitam de retorno imediato.” CEARÁ. SAS/FAZ/DART. Op. cit. 1995. p. 18.

¹⁵⁷ Entrevista realizada por este pesquisador, com o artesão **Flávio Mesquita**, em 28 de agosto de 2005, na casa do artesão em Maracanaú. P. 08.

¹⁵⁸CEARÁ. SAS/FAZ/DART. **Avaliação anual de 1994**. 1994. Não paginado.

produção do típico artesanato cearense, impedia a construção de um trabalho de marketing do “produto” Ceará que pudesse dar sentido mercadológico à cultura popular cearense.

Em palestra proferida pela Sra. Daniela Pedras, assessora para projetos especiais da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, realizada em 28 de agosto de 1996, na 1ª Semana do Turismo em Maceió, discutiu-se a importância do turismo do tipo cultural, por contribuir para uma valorização da imagem da cidade onde é praticado. Segundo a palestrante,

O comportamento do turista cultural é completamente diferente daquele do turista de massa. O primeiro vem a nossa cidade cheio de boa vontade. É acessível, não suja, não depreda. É preciso pois que mostremos aos empresários sérios, que este é um turista que ele sempre desejou. O que acontece é que esse turista não tinha nome. Agora sabemos essa pessoa boa é o turista cultural. Precisamos a procurar as agências de viagem para começarmos a vendê-lo, no bom sentido da palavra. Ao levantar o perfil do turista cultural, podemos notar que esse tipo de turista tem maior possibilidade de permanência, pois seus interesses são mais consistentes. Eles hospedam-se de preferência em hotéis de primeira classe. Sabem claramente o que quer, evitam ficar na casa de parentes, para usar melhor o seu tempo. Têm uma tendência para compras de produtos de arte e do artesanato local. Frequentam espetáculos.¹⁵⁹

Esse não era o perfil do turista encontrado no Ceará. O turismo cearense, divulgado nos folder's das agências, apelavam muito mais à propaganda dos prazeres tropicais encontrados nas suas belas praias, restaurantes, etc. Esse tipo de turismo dava lucro a um grupo seletivo de empresários. O público de seus pacotes de viagem não estava motivado a consumir “cultura popular”, muito menos da forma como ela estava sendo tratada, descontextualizada das relações de consumo estético contemporâneo.

A credibilidade do discurso governamental voltado para o artesanato estava na eficácia em torná-lo crível como mercadoria de qualidade, capaz de fazer seu usuário se sentir valorizado usando produtos carregados de significado cultural. Para o artesão isso representava sua inclusão nas novas relações contemporâneas de mercado.

¹⁵⁹ COLEÇÃO CADERNO DE TURISMO. **Turismo Cultural**. Maceió, nº01, Novembro, 1997. p. 10-11. Encontrado na Biblioteca da Secretaria de Turismo do Ceará.

A partir do momento em que se percebeu um desencontro entre o discurso governamental e o retorno mercadológico do artesanato, as políticas governamentais tornaram-se contraditórias.

Houve necessidade de organizar nova estratégia de inserção do artesão no mercado por parte das instituições responsáveis pelo controle da produção artesanal. O balanço das políticas públicas voltadas para o artesanato do ano de 1996 visou corrigir defeitos técnicos de intervenção, procurando novas formas de disciplinamento do artesão e de sua produção.

Para atrair um turista que consumisse o artesanato cearense como cultura de um “povo”, era necessário que seus produtores fossem capazes de oferecer um produto moderno. A tradição não mais podia ser representada apartada das relações culturais contemporâneas. Uma modificação das funções originais de uma prática do passado impede que o artesanato permaneça intocável nas suas formas de produção e em sua estética. Sua função original deve ser esquecida em favor de seu uso decorativo. Analogamente à abordagem de Canclini quando trata do artesanato indígena mexicano, “Mas o artesanato raramente desempenha nos meios urbanos as funções originárias das comunidades indígenas. A sua não utilização é, a rigor, a passagem de um uso prático a outro que é decorativo, simbólico, estético-folclórico.”

160

Por mais funcionais e práticos que possam ser alguns objetos artesanais, sua estética e o fato de serem produzidos à mão, remete os usuários de tais produtos a um valor simbólico que extrapola sua mera utilidade prática. Como nos relata Canclini, Gobi Stromberg, antropóloga norte-americana que pesquisou a produção de objeto em Taxco, região mexicana, observou alguns dos motivos que levava o turista a comprar peças artesanais:

Atestar sua viagem ao estrangeiro (devido ao status sócio-econômico e ao tempo livre que ela implica), demonstrar a “amplitude” de seu gosto que não se restringe ao seu próprio contexto e é suficientemente “cultivado” para abranger “inclusive o que há de mais primitivo”, expressar a recusa diante de uma sociedade mecanizada e a capacidade dela “escapar” mediante a aquisição de peças singulares elaboradas à mão.¹⁶¹

¹⁶⁰ CANCLINI, Nestor Garcia. Op. cit. 1983. p. 100.

¹⁶¹ Idem. Ibidem. 1983. p. 66.

Esses motivos nos remetem a formas de distinção social. Mesmo para aqueles compradores de sovine, levar um objeto que recorde o lugar que visitou, pode ser uma maneira de se distinguir socialmente. Este talvez seja o motivo contemporâneo do consumo de artesanato, e sua forma de produção devesse adequar-se a essa nova demanda criada pelo crescimento do turismo aqui no Estado do Ceará, que definiu o consumo de objetos com características da região buscadas em referenciais que a identificasse no mercado.

Desta forma, o caráter mercadológico dado ao tratamento com o artesanato significa colocar seus produtores em segundo plano, pois o foco da ação interventora do governo é intensificar a reprodução de uma imagem estável e mitificada do Ceará, focada no poder simbólico dos objetos que representem o estereótipo cearense. Como nos diz Canclini,

Interessam mais os bens culturais - objetos, lendas, músicas - que os agentes que os geram e consomem. Esta fascinação pelos produtos, o descaso pelos processos e agentes sociais que os geram, pelos que os modificam, levam a valorizar nos objetos mais sua repetição que sua transformação.¹⁶²

A fascinação, concentrada no produto, incorporava o passado como lenda, escondendo a realidade de seus produtores que permanece na esperança de reconhecimento social que contribuísse para o melhoramento de suas vidas. Segundo o artesão Flávio Mesquita, “De 20 anos pra cá tudo mudou. O Ceará mudou, o artesanato mudou, a cidade de Fortaleza mudou. Só quem não mudou foi o artesão. Continuam passando a mesma necessidade. Mudaram porque estão mais velhos”.¹⁶³

A intervenção iniciaria pela tentativa de articulação das próprias entidades públicas envolvidas na organização dos artesãos no mercado, passando pela capacitação técnica de seu próprio pessoal, dotando-lhes de condições para articular os grupos produtores de artesanato, oferecendo-lhe cursos de aperfeiçoamento produtivo, gerencial e comercial. O artesão seria

¹⁶²CANCLINI, Nestor Garcia. Op. cit. 2003. p. 211.

¹⁶³Entrevista realizada por este pesquisador, com o artesão **Flávio Mesquita**, em 28 de agosto de 2005, na casa do artesão em Maracanaú. p. 04.

disciplinado a seguir as tendências do mercado e capacitados a produzir com o volume e qualidade desejados pelo mercado turístico do Ceará.

A “Oficina Interinstitucional de Planejamento” realizada de 01 a 03 de março de 1996, Prainha-Aquiraz, tinha por objetivo encontrar modos de viabilizar a produção artesanal no mercado contemporâneo, haja vista toda dificuldade encontrada em comercializar o artesanato tradicional produzido até então. Tinha como problemas de maior significância quatro pontos principais:

- Qualidade do produto e capacidade do produtor;
- Comercialização em queda e acesso ao crédito difícil;
- Instituições públicas e dos produtores desarticuladas;
- Bases de dados para planejamento insuficiente;¹⁶⁴

As novas ações governamentais tinham o objetivo de dar um caráter empresarial às iniciativas do artesão, sendo bem acolhido em tal “Oficina Interinstitucional de Planejamento” e o enfoque da Secretaria da Cultura (SECULT), de trabalhar a cultura como serviço/produto que tem que vencer no mercado, de forma a valorizar uma postura mais mercadológica para o artesanato.¹⁶⁵

Participaram da “Oficina Interinstitucional de Planejamento” a Secretaria do Trabalho e Ação Social (SETAS), Secretaria da Cultura (SECULT), Secretaria do Turismo (SETUR) e outras entidades de utilidade pública que desenvolviam, desarticuladamente, ações direcionadas para o artesanato.

A perspectiva das novas ações institucionais era a de articularem-se organicamente com o intuito de, em conjunto, encontrar meios de fortalecimento do artesanato e do artesão na conjuntura contemporânea, procurando articular condição de investimento para o artesão e

¹⁶⁴SETAS/SECULT/SETUR.**Oficina Interinstitucional de Planejamento.** Levantamento e análise de problemas. Prainha, Aquiraz-CE, 01 à 03 de maio de 1996. P-02..

¹⁶⁵Idem 110. P-15.

adequando a produção artesanal cearense às necessidades de uma demanda comercial existente no mercado contemporâneo.

Ainda em 1996, as ações para o artesanato passaram das atribuições do Departamento de Ações Produtivas (DAP) para o Departamento de Geração de Ocupação e Renda (DGR). Este departamento estava sendo reestruturado a partir das novas diretrizes que buscavam retirar o artesanato da situação de atraso em relação a sua inserção no mercado. Com isso, a DGR teve suas atribuições planejadas em três divisões: Apoio ao Crédito, Educação Profissional e Apoio a Comercialização de Artesanato.¹⁶⁶

A avaliação anual da DGR do ano de 1996 deixa evidência das ações voltadas para o aprimoramento das diversas técnicas artesanais, como também a capacitação gerencial dos grupos produtores de artesanato, que vinham sendo efetivadas no DAP e que seriam ampliadas e redirecionadas pela DGR.¹⁶⁷

Dentre os avanços obtidos pelas novas ações, a introdução dos cursos de novos designs na área de artesanato que se realizou em número de seis no ano de 1996, nas tipologias de tecelagem, renda, bordado, labirinto e cipó, sendo ministradas por artesãos e artistas de renome que buscavam levar aos artesãos novas formas, cores e tecnologias para seus produtos, na perspectiva de adaptá-los a modernidade.¹⁶⁸

Os resultados positivos alcançados pelas ações da Secretaria do Trabalho e Ação Social (SETAS) e a Fundação de Ação Social (FAS), alcançados através das ações de gerenciamento e de renovação da produção artesanal executadas pela DGR a partir de 1996, materializou-se nos resultados de comercialização da CeArt que cresceu 315.78% no período de janeiro de 1995 a dezembro de 1998.

O desenvolvimento dessas ações culminou na implantação do Núcleo de Design e Ofícios (NDO) em 1999, com sede própria e que tinha como objetivo “Incorporar o

¹⁶⁶ CEARÁ/SAS/FAS. Departamento de Geração de Ocupação e Renda: Avaliação anual de Atividades. 1996. p. 01.

¹⁶⁷ CEARÁ/SAS/FAZ, Departamento de Geração de Ocupação e Renda. Avaliação anual de Atividades. Op. cit. 1996. p. 14.

¹⁶⁸ Idem, ibidem. cit. 27. Educação Profissional, p. 17.

componente do designer como estratégia de desenvolvimento econômico e cultural do artesanato cearense, para resgatar qualificar e desenvolver sua oferta gerando ocupação e renda nos ofícios”.¹⁶⁹ Procurando melhorar a qualidade dos produtos da CeArt, profissionais da área de Design começaram a trabalhar com o artesanato de forma específica, visando adaptá-lo as novas demandas de mercado.

3.5. Design do artesanato: intermediário das relações do artesão com o mercado contemporâneo.

O mercado dos produtos oferecidos nos locais de acesso turístico de Fortaleza não tinha predominância de artigos artesanais tradicionais, estando os comerciantes aderindo a alternativas mecanizadas. De acordo com pesquisa sobre o consumo de artesanato em Fortaleza produzida pelos órgãos responsáveis do governo:

A dinâmica econômica, que também se reflete na atividade artesanal, impõe uma lógica própria, da qual os comerciantes artesanais não podem excluir-se sob pena de se alijarem do processo. Não é sem razão que muitos dos comerciantes pesquisados almejem algum tipo de mudança, não obstante imponham suas reservas.¹⁷⁰

Poderíamos pensar que a produção dos objetos artesanais não podia deixar de ser feita à mão e com materiais de preferência naturais, de forma que não se alterasse as características que o definiam como uma produção dotada de uma estética exótica e entendida como tradicionalmente regional. Mas a lógica do mercado de artesanato em Fortaleza não era regulada pelos motivos citados, como nos mostra a presença de calçados, bolsas, confecções, artigos de praia, estando essas mercadorias vistas em quantidades superiores às de produtos

¹⁶⁹ CEARÁ/SETAS. Implantação do Núcleo de Design e Ofícios. Apresentação e Objetivo Geral. Fortaleza, Julho/1999. Não paginado.

¹⁷⁰ CEARÁ. SAS/FAZ/DART. Op. cit. 1995. p. 21.

artesanais na Avenida Monsenhor Tabosa, entendida como um dos principais corredores comerciais de produtos para visitantes turistas.¹⁷¹

Essa concorrência com produtos industrializados fazia com que os produtos artesanais necessitassem de uma renovação tanto em suas formas de produção, de maneira a permitir uma confecção menos demorada, refletindo na composição de produtos mais simples, como na sua funcionalidade, selecionando produtos que pudessem ser transportados de forma prática.

A seleção de tais produtos artesanais que seriam inseridos nos espaços de comercialização freqüentemente se dava de forma indireta, por intermédio da figura do atravessador, pessoa que realizava as encomendas, sobretudo daqueles artesãos que se encontravam distantes dos lugares de comercialização. Eram estes intermediários que definiam os modelos que seriam executados por aqueles produtores, ficando estes aliçados do processo que relacionava sua produção com o mercado.¹⁷²

Mas para o artesão que tinha acesso direto aos lugares de comércio de artesanato, geralmente por intermédio de feiras realizadas em pontos turísticos estratégicos onde se vendia o artesanato diretamente ao consumidor, o processo de experimentação com o mercado era que influenciava a produção de seu trabalho. Na experiência vivida por Pierre Batista, artesão que desenvolve bijuterias de semente desde meados dos anos 90 e tem como lugar de comercialização a feira que se realiza no Centro Cultural do Dragão do Mar de Arte e Cultura:

Comecei a trabalhar em 86, 86 com minha tia que me ensinou a fazer trabalhos em macramê, arranjo de corda (...) a gente produzia pra fora, por que a gente viajava, eu acho que nessa época o turismo não era muito incrementado. (...) Trabalhei com ela até 95, 96, ela deixou de trabalhar com o que tava fazendo, ela foi fazer bordado e crochê lá em Aquiraz. Ai a gente se separou, ai eu fiquei fazendo algum trabalho de artesanato, mas não vivendo de artesanato. (...) Comecei a aprimorar a qualidade do artesanato com bijuteria. Eu trabalhava com missangas, trançado em macramê, depois foi que eu fui ver que eu poderia incorporar uma matéria-prima natural, de acordo com a aceitação, por que o artesão gosta de trabalhar quando há a aceitação

¹⁷¹ “O consumo de artesanato em Fortaleza, como em outros centros, não é regulado apenas pelos motivos da tradição. Um exemplo típico é a presença maciça de bordado à máquina e o destaque do artesanato das lembranças, de onde sobressai a bijuteria. Estes são produtos de existência mais recente, comparadas com o labirinto, a renda de bilros, a cerâmica, para citar alguns.” Idem, Ibidem. p. 21.

¹⁷² ALEGRE, Silvia Porto. Op. cit. p. 102.

do público. Vai mudando aí você vai vendo do que as pessoas vão gostando e você vai mudando. (...) Vai fazendo o trabalho vai aprimorando, tanto na qualidade quanto na diversidade. Você vai procurando outros materiais. Eu comecei fazendo uns trabalhos com macramê, fui desenvolvendo fui passando para outras peças até chegar na bijuteria de sementes.¹⁷³

A experiência de Pierre Batista nos confirma que o próprio artesão é capaz de modificar sua produção, desde que tenha contato direto com o comprador final nos locais de comercialização. Este processo se realiza de forma espontânea e subjetiva, onde sua experiência entra em contato direto com os anseios da freguesia, despertando sua criatividade na adaptação do seu trabalho a demanda de mercado. Pierre Batista não estava preso a uma tradição, ele incorporava novos motivos ou formas de confecção que favorecessem a aceitação de seus produtos.

A questão é que o tipo de artesanato desejado pelas ações governamentais e que estava nas lojas da Central de Artesanato (CeArt) não era aquele que se configurava a partir da dinâmica do mercado contemporâneo, incorporado por processos industriais sem a preocupação de preservação de um patrimônio simbólico da região, construído baseado em referenciais criados para dar sentido à identidade regional cearense. De acordo com Canclini os motivos da existência de atividades tradicionais nas relações modernas do capitalismo extrapolam seu sentido mercadológico:

As peças de artesanato, portanto, são e não são um produto pré-capitalista. O seu papel como recursos suplementares de rendimento no campo, como introdutoras de renovação na esfera de consumo e como atração turística e instrumento de coesão ideológica indica a variedade de lugares e funções nos quais o capitalismo dela necessita. Entretanto, não alcançamos inteiramente o que acontece com elas se só pensamos a partir do capitalismo, unidirecionalmente, as suas encruzilhadas atuais. Os produtos artesanais são também há séculos, manifestações culturais e econômicas dos grupos indígenas. Essa dupla inscrição: histórica (num processo que vem desde as sociedades pré-colombianas) e estrutural (na lógica atual do capitalismo dependente) é o que produz o seu aspecto híbrido.¹⁷⁴

¹⁷³ Entrevista realizada com o artesão Pierre Batista, no calçadão do Centro Cultural Dragão do Mar, em 27 de janeiro de 2009.

¹⁷⁴ CANCLINI, Nestor Garcia. Op. cit. 1983. p. 71.

Assim percebemos que, para além do mercado, o artesanato poderia ser usado como mecanismo de ocupação estruturador de grupos populares de acordo com uma ideologia dominante. Como nos diz Pierre Bourdieu,

Os símbolos são os instrumentos por excelência da <<integração social>>: enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação, eles tornam possível o *consensus* acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social: a integração <<lógica>> e a condição de integração <<moral>>. ¹⁷⁵

Desde que as ações de controle governamentais encontraram dificuldades em inserir a produção artesanal, e consecutivamente o artesão, nas relações de mercado contemporâneo, a necessidade de uma intervenção na fabricação do artesanato cearense fez surgir um tipo de profissional equipado de um conteúdo teórico e formal, incumbido de renovar um tipo de produção que estava desencaixada, não apenas estética e funcionalmente, mas em sua própria lógica de produção, que se refletia na comercialização das mercadorias vistas como tradicionais. Este era o profissional do *design*.

O trabalho do *designer*¹⁷⁶ de artesanato, se realizando de forma a adequar a produção artesanal entendida como tradicional da região cearense aos interesses estruturais de um mercado turístico em expansão, talvez estivesse entre a preservação de processos que garantissem a originalidade do produto, contribuindo para os motivos históricos de manutenção da hegemonia dominante, e a inovação que adequasse os artefatos produzidos às exigências do mercado, de forma a estruturar grupos excluídos do processo de modernização do Estado do Ceará.

Visto dessa forma, entendemos que a estética dos objetos artesanais está repleta de representações materializadas por práticas que necessitavam de um controle por parte de uma elite social interessada em estruturar grupos populares de maneira a torná-los úteis às

¹⁷⁵ BOURDEIU, Pierre. Op. cit. 1998. p. 10.

¹⁷⁶ Utilizaremos a designação de *designer* como equivalente ao profissional que trabalha com o *design* de objetos, com o intuito de adequá-lo às exigências do mercado.

necessidades de crescimento social desejado por um Estado que se modernizava. De acordo com Clovis dos Santos Dias Filho,

Em suma, a cultura é encarada como um sistema simbólico ligado as expressões humanas, que, por sua vez, são carregadas de significações. Ao planificar intencionalmente um objeto, o indivíduo está praticando cultura. Eis a razão de situarmos o design não apenas como uma ferramenta tecnológica, nem tão pouco uma expressão artística, mas, sobretudo, como um meio de materializar o universo simbólico humano.¹⁷⁷

O uso da ferramenta do *design* no artesanato cearense domesticava os símbolos populares padronizando suas formas, comunicando diretamente e de maneira controlada seu significado, buscando torná-lo prático e funcional dentro das relações de interesse social e econômico. Ainda pensando com Clovis dos Santos Dias Filho ao comentar Baudrillard,

O sociólogo afirma que ao contrário da produção simbólica tradicional, artesanato por exemplo, alimentada pela subjetividade, o designer articula um significante e um significado criando um signo. O valor estético aí é programado com o intuito de significar algo ditado pelo mercado ou simplesmente a moda. Suprime-se a ambivalência do simbolismo a favor da equivalência alegórica¹⁷⁸

Pode ser que o designer de artesanato esteja objetivando a realização das práticas dos artesãos, operacionalizando-as em busca de rendimentos voltados para a dinâmica de uma estrutura que escapa à percepção dos produtores de artesanato, mas também, este processo pode estar alienando aos interesses mais objetivos e formais do mercado uma produção simbólica espontânea, subjetiva, gestual e afetiva, que se materializava de forma diversa e ambivalente, de maneira a retirar estes conteúdos incontroláveis da cultura, constituindo uma representação simplificada e apenas alegórica que se enquadrava no mercado contemporâneo.

Em outras palavras, a mensagem comunicada pelo *designer* através do artesanato modificado e inovado, suprimia os gestos afetivos dos costumes ou de uma tradição familiar que caracterizava a lógica da produção artesanal, em favor de normas e padrões que se

¹⁷⁷ DIAS FILHO, Clovis dos Santos. **Entre o Propor e o Fazer**: A inserção do designer na produção de artesanato. 2007. 152 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal da Bahia, 2007. f. 42.

¹⁷⁸ DIAS FILHO, Clovis dos Santos. Op. cit. p. 40.

expressava no novo trabalho vinculado ao mercado contemporâneo. Como nos diz o designer de artesanato Jesus Sampaio,

O designer, ele é um profissional aonde ele tem uma preocupação formal, funcional, ambiental, e no final é que ele é estético. Há Jesus, mas a aparência hoje é tudo. Mas o empresário vai querer ter uma coisa bonita gastando muito? O artesão vai fazer uma cela bonita de cavalo e vender só uma por mês? A produção dele é só uma. O que o artesão quer com o produto dele?¹⁷⁹

A partir das palavras do designer citado podemos perceber que a necessidade em se desfazer de formas inviáveis para a nova lógica de produção de mercado acabava por definir uma estética vinculada a um tipo de produção rápida, de acordo com matérias-primas possíveis para o produtor e que respeitasse os anseios do novo consumidor. A estética final do produto existiria em função de tais fatores.

Essa formalização racional levada pelo designer até a oficina do artesão interveio na organização das formas e funções dos símbolos tradicionais, tendo por base a dinâmica não só da produção, mas também procurando visualizar as relações de circulação e consumo dos produtos artesanais, sendo estas as variáveis responsáveis pela representação do artesanato contemporâneo. Pensando dessa forma, nos colocamos a favor do argumento de Canclini quando afirma:

Deve-se enxergar tantos os aspectos materiais quanto os simbólicos na subordinação das comunidades tradicionais ao sistema hegemônico, deve-se perceber a complementação e o inter-relacionamento que se estabelece entre eles. E ao mesmo tempo deve-se superar o estudo das alterações formais dos objetos e as mudanças na produção, como geralmente se faz, para se considerar o ciclo completo do capital: as mudanças na produção, na circulação e no consumo.¹⁸⁰

Mesmo assim, não podemos pensar que o artesão se subordinava passivamente a esse novo lugar social, sem negociar seu espaço de autonomia. Em um curso de aperfeiçoamento

¹⁷⁹ Entrevista realizada por este pesquisador com o designer Jesus Sampaio que desenvolveu trabalho junto a Central de Artesanato (CeArt), em 19 de março de 2009. p. 02.

¹⁸⁰ Op. cit. 1983. p. 62.

do artesanato produzido com coco, um designer teve o acompanhamento do artesão Flávio Mesquita que defende seu território de conhecimento:

Rapaz, o *designer* é como esse que eu te falei. O rapaz veio aí e disse: Sr. Flávio se o senhor sair daqui eu não faço nada, que eu num conheço nada disso aqui. O designer é para o sujeito modificar as peças feitas, fazer uma maneira mais comercial, fazer uma maneira mais prática da pessoa fazer as peças, de uma maneira mais técnica de você fazer aquelas peças pra aumentar a produção. (...) Mas pra isso o camarada que tá dando o design, ele tem que conhecer o que tá fazendo entendeu. Eu não posso fazer o design de uma peça de coco se eu não entendo de coco.¹⁸¹

Mesmo que não bastasse para o sucesso comercial conhecer a matéria-prima, saber como tratá-la de forma a confeccionar objetos com as mãos ou com o auxílio de equipamentos como faz o Sr. Flávio, com suas máquinas de serrar e polir o coco, esses procedimentos, que preenchem o universo de conhecimento do artesão, eram referências que Sr. Flávio delimitou como suas e que o designer não podia fazer nada sem elas. No entanto, este artesão entendia a importância do profissional de *design* e nos relata da seguinte forma:

Design é exatamente pra melhorar. Um tempo eu vi uma rapadura feita de maneira triangular. A rapadurinha, fininha, compridinha, triangular. Toda bonitinha. Aí o sujeito chega de fora vai comprar uma rapadura de quilo? Vê aquele negocinho, compra dois, compra três, compra dez, bonitinho e tal... Aí é o design, design é isso aí.¹⁸²

O artesão deixa clara a importância do *design* para adequar o produto ao mercado, demonstrando que mudanças sutis podem fazer a diferença no momento de comercializar o produto. No caso da rapadura, onde antes era de costume vendê-la na forma de tijolos grandes e pesados, onde o consumidor teria o trabalho de quebrar um pedaço para poder consumir, o *designer* propôs que os pedaços já fossem produzidos no tamanho adequado a maneira de consumo. Isto também facilitou a circulação do produto tornando-o leve. O formato triangular

¹⁸¹ Entrevista realizada por este pesquisador, com o artesão **Flávio Mesquita**, em 28 de agosto de 2005, na casa do artesão no Maracanaú. p. 10.

¹⁸² Entrevista realizada por este pesquisador, com o artesão **Flávio Mesquita**, em 28 de agosto de 2005, na casa do artesão em Maracanaú. p. 08.

foi citado como estratégia de atração estética. Em outro relato, Flávio Mesquita nos conta como adequou um de seus produtos:

Aí quando eu faço uma coisa nova assim, que eu posso eu dou uma passadinha lá nas meninas, na Valesca e na Patrícia e pergunto alguma coisa. Então eu fiz isso aqui. Eu fiz esses copinho, isso aqui é bambu, isso aqui é coco _ Olha Sr. Flávio, ta muito bonito, mas pra quem é esses copinhos? _ Esses copinho é pros biriteiro._ Mas Sr. Flávio se o senhor colocasse aqui uma azeiazinha e fizesse um piresinho aqui, não redondo, porque é o convencional, mas quadrado. _ quer dizer, por que esse piresinho quadrado? Isso é design. (...) Porque pra mim eu ia ficar com o copinho, quem era que ia comprar o copinho? O biriteiro. Será que todo mundo é biriteiro? Esse aqui, em cima de um piresinho quadrado, uma senhora pode comprar e dar de presente pras filha, decorativo.¹⁸³

Encontramos nas palavras do artesão vestígios do processo de idealização do objeto produzido. Os copinhos para tomar aguardente foram pensados primeiro a nível afetivo, partindo de uma experiência particular do artesão em seu cotidiano que influenciou o processo criativo. O artesão não teve como ponto de partida um mercado que extrapolava sua vivência. O objeto foi pensado levando em consideração seu universo simbólico produzido em sua vida cotidiana. Seu contato com o *design* ampliou a perspectiva da idéia dos copinhos, acrescentando uma possibilidade mais ampla para sua comercialização. O designer acrescentou uma função decorativa que estava fora das relações sociais que dava sentido aquele produto idealizado pelo artesão, de forma a transformá-lo em uma xícara de bambu com um pires quadrado que iria ser consumida por uma senhora, possivelmente pertencente a um grupo social diferente do artesão produtor.

Por mais que o artesão procurasse preservar seu espaço de autonomia, a intervenção do profissional do design se fazia necessária devido à própria lógica que garantia a existência de uma atividade popular dentro de um mercado mais amplo, que excedia as experiências cotidianas do artesão e exigia tanto uma maior produtividade como uma adequação a uma nova funcionalidade do objeto artesanal. Dessa maneira, outra representação era construída para aqueles produtos antes populares que passaram a ser consumidos pela classe média ou turistas visitantes. Clovis dos Santos Dias Filho nos esclarece citando Heloisa Helena:

¹⁸³ Idem. p. 11.

Uma relação entre esses dois universos pode contribuir para o processo de renovação cultural. O papel do *designer* ultrapassa o limite do apuro estético, que sua interferência possa trazer à manualidade do artesão. Ele esclarece idéias e sentimentos e faz com que o objeto reflita o que o homem descobre de seu meio e de si próprio, incentivando a busca de novas soluções para a confecção dos produtos.¹⁸⁴

Percebemos que a autora coloca a ação dos profissionais do *design* muito mais em nível de construção de possíveis significados na contemporaneidade, ultrapassando o apuro estético desarticulado das relações existentes entre a produção, circulação e consumo. Entendemos que estes profissionais, ao esclarecer idéias, acabavam por formalizar sentimentos, controlando ou reprimindo emoções afetivas que se expressavam nos objetos produzidos de forma descompassada com os padrões objetivos do mercado.

A disponibilidade do artesão em se submeter às intervenções era por motivo da necessidade de viabilizar economicamente seu trabalho, mesmo que tivesse de negociar seus afetos, costumes e maneiras de proceder. De acordo com Jesus Sampaio, nas intervenções que participou no Núcleo de Design e Oficinas, “primeiro os artesãos tinham aulas de matemática, postura, *marketing*, para no final o profissional do *design* chegar e trabalhar.”¹⁸⁵

Através da fala de Jesus Freitas observamos que antes de se padronizar as formas estéticas se buscava formalizar a postura dos artesãos na tentativa de domar o que poderia ser insubmisso dos costumes populares às normas de conduta das relações sociais do mercado. Dessa forma, as estratégias de intervenção materializada nas ações dos técnicos do *design* retiravam o gesto espontâneo do artesão nos seus objetos. Como nos diz Michel de Certeau, “A cultura popular supõe uma ação não confessada. Foi preciso que ela fosse censurada para ser estudada. Tornou-se, então, um objeto de interesse porque seu perigo foi eliminado.”¹⁸⁶

O conhecimento técnico dos profissionais do *design*, ao controlar o padrão estético dos objetos artesanais, objetivava o seu conteúdo simbólico de maneira a apagar qualquer incoerência dos costumes populares dos artesãos às regras do mercado. As ações de tais

¹⁸⁴ CROCCO, Heloisa. *Apud* DIAS FILHO, Clovis dos Santos. Op. cit. p. 42.

¹⁸⁵ Entrevista realizada por este pesquisador com o designer Jesus Sampaio que desenvolveu trabalho junto a Central de Artesanato (CeArt), em 19 de março de 2009. P-01.

¹⁸⁶ CERTEAU, Michel de. A cultura no plural. Campinas: Papirus, 1995. p. 55.

profissionais tinham em seu saber formal um poder que tornava crível os objetos populares no mercado contemporâneo. Ao retirá-los dos espaços ilegítimos que os faziam excluídos do processo de modernização do Estado cearense, colocava-os no lugar legitimado pelo poder científico a serviço das instituições de controle do Estado que os autorizava como verdadeiros símbolos regionais.

3.6. Ambiente, objetos artesanais e artesãos: Combinações que pensam e constroem a representação do artesanato contemporâneo no Ceará.

De acordo com documento do Departamento de Geração de Ocupação e Renda, datado de dezembro de 1996:

Como é sabido por todos que conhecem a realidade do setor de artesanato do Ceará, um dos maiores entraves dessa atividade econômica em nível de Estado, consiste na dificuldade de colocação no mercado, de toda a produção artesanal, conforme o demonstram os resultados obtidos em 1995.

Por esse motivo, muitos esforços foram envidados no sentido de dinamizar a comercialização do artesanato, em busca de resultados mais expressivos. Para isto, a Divisão de Apoio a Comercialização desenvolveu quatro tipos de atividades, a saber:

- Venda de produtos artesanais através da CEART e dos eventos de comercialização;
- Acompanhamento aos cursos de novos designs, ministrados aos artesãos;
- Assessoramento as organizações artesanais do Estado;
- Cadastramento de artesãos;¹⁸⁷

A Divisão de Apoio a Comercialização passou a supervisionar todo o processo de capacitação dos produtos artesanais para concorrer no mercado, direcionando as intervenções para o sentido que realmente interessava às ações do governo: aumentar as vendas dos produtos artesanais.

¹⁸⁷ CEARÁ. SAS/FAS/DGR. Departamento de Geração de Ocupação e Renda. Avaliação anual de atividades. Dezembro de 1996. II.3-Comercialização de Artesanato, FL. 20.

O artesanato passou a ser pensado em conjunto com lugares e ambientes que compusessem o significado moderno daquela produção tradicional. Assim se realizaram parcerias com o Shopping Iguatemi, Shopping Center Um, Centro de Convenções do Ceará, Hotel Marina Park, Clube Náutico Atlético Cearense, onde se instalaram feiras de exposição de artesanato. Juntamente com essa iniciativa, houve uma maior frequência de realizações da FEIRART, que se diferenciava colocando o artesão diretamente em contato com o consumidor. Juntamente com essas iniciativas, as participações nas feiras a nível nacional também contribuíram para o resultado expressivo do ano de 1996 que, comparado ao ano anterior, verificou-se um incremento de 70,3% no número de peças vendidas, e de 87, 63% no faturamento,¹⁸⁸ o que demonstrou um maior valor agregado aos produtos artesanais por intermédio da articulação entre os lugares de legitimação, ambientes de apresentação e novos designs das peças comercializadas, refletindo no significado moderno daqueles produtos que se tornaram mais atraentes, favorecendo o aumento de seu consumo.

A partir dessa reação conjunta dos órgãos do governo, que passaram a contar com o apoio do SEBRAE a partir de 1998, o artesanato passou a ser tratado como atividade produtiva de empreendedorismo. Faltava agora encontrar os artesãos nesse ambiente modernizado como potenciais empreendedores.

No entanto, a lógica da atividade artesanal, que tinha nos costumes tradicionais inspiração para sua existência e no discurso de inclusão social de grupos populares subalternos as evidências da submissão de sua assimilação por uma sociedade que pretendia tornar aceitável no mercado os costumes próprios de sua tradição, não capitalizava o artesão na medida da valorização do artesanato que representava o novo Ceará do “governo das mudanças”.

Estando essa atividade, ainda influenciada por anos de intervenções assistencialistas, compreendida como prática de grupos subalternos que precisam de assistência do governo, ou estendidas como ocupação daqueles que não tiveram acesso a educação formal, encontrando-se como artesãos porque não tiveram capacidade de trabalhar naquelas atividades que se configuravam com o avanço da modernização do Estado cearense, o artesão era entendido

¹⁸⁸ Idem. ibidem. f. 20.

como autônomo por não ter se profissionalizado, estando em situação de subempregado no setor assistencialista do artesanato.

Foi apenas a partir do governo de Lúcio Alcântara, que assumiu a função de Governador do Estado em 2002, que o artesanato passou a fazer parte da nova Secretaria do Trabalho e Ação Social (SETAS) que, segundo o Técnico da CeArt Horácio, “o governo de Lúcio Alcântara queria dar um caráter mais empreendedor ao artesanato”.¹⁸⁹

Mesmo com todas essas iniciativas, a atividade artesanal continuou sem o caráter de prática profissional, ficando o artesanato sem o título de profissão e o artesão sem estar regulamentado oficialmente como profissional.

Nesse contexto, transformando os símbolos populares em mercadorias alegóricas, as ações de intervenção governamental podem ter contribuído para a aceitação dos produtos artesanais no mercado, mesmo que tenha favorecido uma representação do artesanato como atividade de grupos populares subempregados, dóceis e singelos; representantes de um costume exótico, exercido por trabalhadores artesãos de hábitos cristãos, alegres e hospitaleiros, sem que fosse percebida a origem excluída de suas práticas sociais e econômicas, que permaneceram ilegítimas como ocupação profissional, vistas como atividade exercida por pessoas apartadas do processo de modernização que aconteceu no Estado do Ceará no período dos anos 90.

Dessa forma, a maneira estrutural que justificava o investimento governamental nas atividades artesanais, não estava validada como potencializadora dos investimentos sociais para o desenvolvimento de empregos e profissões necessárias ao sucesso do futuro das novas gerações, desejosas em participar das benesses oferecidas pela modernização do Estado. O artesanato continuou sendo tratado como ocupação das gerações desprotegidas e onerosas para os cofres públicos, que precisavam investir em uma população que sobrava no mercado e não tinha qualificação suficiente para seus indivíduos serem incluídos como cidadãos contemporâneos do processo de modernização instalado no Ceará.

¹⁸⁹ Entrevista realizada por este pesquisador com Horácio, técnico de qualidade dos produtos da Central Artesanato (CeArt), em 2004, nas dependências da CeArt, p-3.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em torno das mudanças políticas, econômicas e sociais ocorridas no período estudado por esta pesquisa, a estratégia governamental de inclusão dos grupos marginalizados do processo de modernização do Estado do Ceará, que se intensificara a partir de 1987, estava também em potencializar a produção de práticas tradicionais da região, de maneira a aproveitar uma população com habilidades adquiridas nos saberes tradicionais, incluindo a cultura material, que se contemplava nos objetos artesanais, como veículo de promoção do Ceará.

Em outras palavras, fomentando a valorização dos arquétipos tradicionais que constituíam o significado do Ceará como lugar exótico e que preservou seu passado, as políticas do Governo fortaleciam a identificação do Estado cearense no mercado que se expandia para a cultura popular. Dessa maneira, as políticas governamentais aproveitavam uma população que estava capacitada para o aproveitamento de matérias-primas em abundância na região, investindo nas possibilidades do Ceará como produto a ser vendido no mercado, de maneira a reorganizar sua representação que passava a se fazer moderna a partir das peculiaridades de sua tradição, instituindo um novo lugar para as práticas populares: o de mercadoria diferenciada no mercado de bens culturais, onde o Ceará se estabelecia.

Nesse contexto, os investimentos na qualificação das mercadorias tradicionais foram prioridades tomadas pelas políticas de intervenção que privilegiaram o produto em detrimento do processo que pudesse incluir o artesão como agente transmissor de saberes, capazes de evidenciá-lo nas relações modernas como um atuante transmissor de conhecimento, incluindo-o formalmente no campo que se configurava para o artesanato. Em vez disso, o artesão ficou encerrado às feiras como uma figura folclórica representativa das tradições, sem a possibilidade de legitimar seu conhecimento que ficou entendido como superado pelo progresso da modernidade.

O discurso de “revitalização”, “promoção” e “preservação” dos referenciais da tradição cearense encontrados nos objetos artesanais, não privava as ações de intervenção governamental de adaptá-los à lógica do mercado contemporâneo, deslocando os costumes e

hábitos cotidianos de seus produtores, modificando as relações dos artesãos com seu trabalho, influenciando na reinvenção do novo artesanato, encontrado no mercado que se diferenciava dos produtos industriais também pela simplificação técnica, necessária para o aumento de sua produtividade. Pode ser que essa posição tenha colocado o artesanato como uma produção simplificada da indústria, que se encontrava no mercado oferecido para a tradição. Esta acomodação pode ter favorecido a idéia de que os processos artesanais pudessem vir de um “estágio” inferior ao da indústria moderna, e que foram superados pela tecnologia industrial.

Talvez isso tenha colaborado para que o artesão tivesse adquirido uma posição subalterna no campo que se configurava para o artesanato, estando os intelectuais e artistas no lugar de pensadores e organizadores desses grupos destituídos de um saber legítimo em seus fazeres e que, por isso, deveriam ser mediados por aqueles que pensavam o lugar que dotava de sentido a tradição na modernidade.

O Sindicato dos Artesãos Autônomos do Ceará (SIARA) foi uma entidade liderada, em seu primeiro mandato, por um artista plástico. Ataíde utilizava de seu status social de artista e, por isso, de pensador moderno capaz de intervir na organização dos artesãos, por estes estarem constituindo grupos que se encontravam em posição de assistencialismo, assistidos pela Secretaria de Ação Social (SAS), vistos como incapazes de pensar sua valorização na sociedade moderna e estando, portanto, em posição de dependência dos órgãos governamentais.

Esse estado em que se encontrava o campo que se configurava para o artesanato, transformava-o em instrumento de promoção daqueles pensadores preocupados com a preservação da tradição solapada pelo processo de modernização por que passava o Ceará.

Estando assim, o próprio sindicato dos artesãos foi criado menos pela organização dos artesãos, que tiveram suas solidariedades abaladas pela reorganização que os rearranjavam no campo que se estabelecia para o artesanato, do que por intermediários culturais,¹⁹⁰ com prestígio nos lugares de pensamento social, politicamente articulados para organizar os grupos

¹⁹⁰ “Eles promovem e transmitem os estilos de vida dos intelectuais a um público mais amplo e se aliam aos intelectuais para converter temas como esporte, moda, música popular e cultura popular em campos legítimos de análise intelectual.” FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de Consumo e Pós-Modernismo**. São Paulo: Estúdio Nobel, 1995. p. 71.

de artesãos de acordo com os interesses de uma elite dominante que se beneficiava com a promoção do Estado cearense.

Observando o processo de construção do campo do artesanato que se configurava no Ceará do período estudado por esta pesquisa, entendemos que quando as intervenções governamentais se faziam fortalecidas e atuantes, as organizações dos artesãos tendiam a enfraquecer e os artesãos buscavam abrigar-se sob a proteção dos órgãos que garantissem mais segurança. Nisto se baseavam as ações assistencialistas do Estado, impedindo aqueles grupos produtores de tomarem decisões e pensarem sua posição no lugar que se configurava para o artesanato no Ceará.

A reestruturação da “Central Cearense de Artesanato” (CCALT), que passou a se chamar “Central de Artesanato” (CEART), teve como objetivo revitalizar as ações do governo no campo do artesanato, remodelando o novo lugar de atuação das políticas públicas para o setor, se materializando de maneira mais vista na sociedade de Fortaleza. Para além desse alcance, a produção artesanal do Estado cearense foi vinculada a uma estratégia de promoção política a nível nacional. Vejamos em documento governamental de avaliação anual da atuação do governo no campo do artesanato:

A participação da CEART nos eventos locais e, sobretudo, nacionais reveste-se da maior significação para o artesanato e o Governo do Estado, pela oportunidade de divulgar o potencial produtivo do Estado e a política governamental voltada para o setor.¹⁹¹

Desta forma, a CEART se colocava também como instrumento de propaganda itinerante da política do novo governo que assumia o Estado do Ceará naquele período, demonstrando existir um interesse da nova elite política cearense em se promover a nível nacional, ampliando suas perspectivas de atuação.

À medida que a atuação das instituições do governo tornava-se contraditória para o Ceará, por não conseguir inserir no mercado aquele artesanato produzido tradicionalmente no

¹⁹¹ CEARÁ. FAZ/DART/SETAS. Op. cit. 1992.

Estado — não só pela sua inadaptação estética e funcional às necessidade do novo mercado configurado fora das relações sociais tradicionais de sua produção, mas também pela quantidade de produção maior que a demanda alcançada pelas ações políticas dessas instituições — um grupo dissidente da CEART objetivava fortalecer a categoria dos artesãos, chamando à reunião produtores individuais, associações e entidades artesanais, com o intuito de constituir uma corporação, que ficou conhecida como CAENART. Esta corporação foi fundada por Fábio Nunes Brandão, artesão que assumiu sua presidência em um momento de enfraquecimento da credibilidade do governo em lidar com a produção artesanal. A corporação foi uma tentativa de organizar um lugar de construção de estratégias e onde, pela primeira vez, este pesquisador ouviu a palavra “artesão” vinculada a idéia de “agente cultural”.

A falta de habilidade política de Fábio em lidar com as tensões do campo que se configurava, havendo estruturas governamentais interessadas no controle dos grupos que se reuniam em torno da produção artesanal, ou mesmo a própria desarticulação da categoria dos artesãos, que buscavam proteção daquelas organizações que se faziam mais fortes na assistência daqueles produtores, não colaboraram para o êxito da CAENART que acabou se resumindo às ações de seu principal idealizador e presidente falecido em 2003. Como nos disse Dona Ieda, “A CAENART era meu marido.”¹⁹²

Com a inclusão da atividade artesanal como prática empreendedora nas ações dos órgãos do governo a partir de 1996, a participação do SEBRAE nas intervenções de capacitação e adequação dos artesãos e seus produtos ao mercado, juntamente com a inclusão das feiras de artesanato em lugares de reconhecimento da modernização que se estabelecia, como o Shopping Iguatemi, o Centro de Convenção etc. como também uma maior participação do Ceará nas feiras nacionais e internacionais, foram fatores que colaboraram para o fortalecimento do controle do Estado sobre a produção de sua imagem no mercado, tendo tais instituições adquirido um controle maior sobre a demanda de produtores que se vinculavam a suas políticas de promoção.

¹⁹² Entrevista realizada por este pesquisador, com Dona Ieda, em 8 de julho de 2005, na casa da entrevistada, p. 2.

Dessa maneira, artesão e artesanato se distinguem. O primeiro sem o prestígio do segundo. O artesão anônimo, fazendo parte de uma massa de subempregados autônomos, encontra legitimação para sua prática artesanal em lugares organizados para representarem a “marca” Ceará. No lugar de reprodutores dos símbolos da tradição reinventada pelas políticas do Estado, eles se organizavam sem a credibilidade de criadores, inventores ou agentes de uma cultura popular tradicional do Ceará, construída por intermediários culturais posicionados em condições maiores de poder de atuação no campo do artesanato do que os artesãos.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Ed. Massagana, 2001.

ALEGRE, Silvia Porto. **Mãos de Mestre: itinerários da arte e da tradição**. São Paulo: Ed. Maltese, 1994.

BARBALHO, Alexandre. **Relações Entre Estado e Cultura no Brasil**. Ed. UNIJUÍ, 1998.

BARREIRA, Irllys Alencar Firmo. Pensamento, Palavras e Obras. In: ARRUDA, José Maria; PARENTE, Josênio. (Org.). **A Era Jereissati: modernidade e mito**. V. 1. Fortaleza: Ed. Demócrito Rocha, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

_____. **A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos**. Porto Alegre: Zouk, 2006.

_____. **Razões Práticas: sobre a teoria da ação**. Campinas-SP: Papius. 1996.

CAENART. **Relatório de atividades da CAENART**. Fortaleza: Mimeo. SNT. [1995?].

CAENART. **Estatuto da Corporação dos Artesãos e Entidades Artesanais-CAENART**. Cap. II. Art. 02. (Ofício 0249. Livro A-02. FLS. 49. Fortaleza, 07 de julho de 1994).

CAENART. **Retrospectiva das políticas públicas para o artesanato**. Fortaleza: Mimeo. [SN]. [1994?].

CÂMARA MUNICIPAL DE FORTALEZA. Projeto de Lei nº 213/96.

CANCLINI, Nestor Garcia. **As Culturas Populares no Capitalismo**. São Paulo: Ed. brasiliense, 1983.

_____. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Ed. USP, 2006.

CARDOSO, Flavio Teles. **A inserção do artesão no mercado cultural do Ceará**. 2006. 62 f. Monografia (Graduação em História), Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza, 2006.

CEARÁ. FAS/DART/SETAS. **Avaliação Anual de 1991**. Fortaleza. 1992.

_____. SAS/FAS/DART. **O Consumo de Artesanato em Área de Concentração Deste Produto em Fortaleza**. Fortaleza. 1995.

_____. SAS/FUNCESCE/DART. **Relatório de avaliação trimestral do Departamento de Artesanato: Janeiro-Julho/89**. Fortaleza, 1989.

_____. SAS/FUNCESCE/PROAFA/DART, **Uma reflexão sobre o artesanato cearense que vislumbra um novo fazer governamental**. 1987.

_____. SAS/FAS/DART. **Avaliação Anual de 1994**. Divisão de Apoio a Comercialização. 1994.

_____. SAS/FAS. Departamento de Geração de Ocupação e Renda: Avaliação anual de Atividades. 1996.

_____. SETAS. Implantação do Núcleo de Design e Ofícios. Fortaleza: Julho, 1999.

_____. SETAS/SECULT/SETUR. **Oficina Interinstitucional de Planejamento**. Levantamento e análise de problemas. Prainha, Aquiraz-CE, 01 à 03 de maio de 1996.

_____. SETAS/FAS/DART/FEBEMCESINE/CE,SECULT,SETUR. **Plano de Trabalho Para o Artesanato no Ceará**. Prainha, Aquiraz-CE, 01-03 de maio de 1996.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. Campinas: Papirus, 1995.

_____. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Ed Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. “Cultura popular”: revisitando um conceito historiográfico. In: Revista Cultura e História Urbana: estudos históricos. Porto Alegre, nº 16, jul./dez. 1995.

COLEÇÃO CADERNO DE TURISMO. **Turismo Cultural**. Maceió, nº01, Novembro, 1997.

DIAS FILHO, Clovis dos Santos. **Entre o Propor e o Fazer**: A inserção do designer na produção de artesanato. 2007. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal da Bahia, 2007.

FARIAS, Airton de. **A Geração Cambeba**. In BRUNO, Artur (Org.). Os Pecados Capitais do Cambeba. Fortaleza: Ed. Expressão Gráfica, 2002.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de Consumo e Pós-Modernismo**. São Paulo: Estúdio Nobel, 1995.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2002.

FREITAS, Sônia Maria de. **História Oral: Possibilidades e Procedimentos**. São Paulo: Ed. Humanitas / FFLCH / USP: Imprensa Oficial, 2002.

GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ. **Consolidando o Novo Ceará**: Plano de desenvolvimento sustentável (1999-2002). Fortaleza: 1999.

_____. FUNCESCE/CCALT. Carta Nº461/86. 21 de maio de 1986.

GUYN, Prins. História oral. In: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da História: novas perspectivas**. São Paulo: UNESP, 1992.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOBBSAWN, Eric. **Sobre História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

IPLANCE. **Para onde vai o artesanato?** In: Revista de economia do Ceará. Fortaleza: [SN], Vol.04, nº01, jan/julho, 1986.

JORNAL DIÁRIO DO NORDESTE. Fortaleza: Ed. Edson Queiroz, 20 set, 1987.

_____. Fortaleza: Ed. Edson Queiroz, 10 jan, 1988.

_____. JORNAL DIÁRIO DO NORDESTE. Fortaleza: Ed. Edson Queiroz, 14 out, 1988.

JORNAL O ESTADO. Fortaleza: n. 14689, 25 jul, 1984.

JORNAL O POVO. Fortaleza, Demócrito Rocha, 31 ago. 1981.

_____. Fortaleza: Ed. Demócrito Rocha, 09 ago, 1982.

_____. Fortaleza: Ed. Demócrito Rocha, n. 17658, 04 ago, 1983.

_____. Fortaleza: Ed. Demócrito Rocha, 31 jan, 1987.

_____. Fortaleza: Ed. Demócrito Rocha, 11 jun, 1987.

_____. Fortaleza: Ed. Demócrito Rocha, 01 jul, 1987.

_____. Fortaleza: Ed. Demócrito Rocha, 01 mar, 1991.

JORNAL PRIMEIRA HORA. Uberlândia: 07 dez, 1983.

LEMENHE, Maria Auxiliadora. **Família, Tradição e Poder: o (caso) dos coronéis**. São Paulo: Annablume/EdiçõesUFC, 1995.

LUCHIARI, Maria Tereza. D.P. Urbanização turística: um novo nexos entre o lugar e o mundo. In: LIMA, Luiz Cruz (Org.). **Da Cidade ao Campo: a diversidade do saber-fazer turístico**. Fortaleza: Ed. UECE, 1998.

MARQUES, Roberto. **Contracultura, tradição e oralidade: (re) inventando o sertão nordestino na década de 70**. São Paulo: Annablume, 2004.

MARTINS, Mônica Dias. Modernização do Estado e Reforma Agrária. In: ARRUDA, Josênio; PARENTE, José Maria (Org.). **A Era Jereissati: modernidade e mito**. Fortaleza: Ed. Demócrito Rocha, 2002.

O LABIRINTO, Ano 1, nº 1, [1995?]

RELATÓRIO [do] Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato. **Uma Reflexão Sobre o Artesanato que Vislumbra um Novo Fazer Governamental**. Fortaleza, Agosto/1987. Mimeo.

RIBEIRO, Berta Alvim. **O artesanato tradicional e seu papel na sociedade contemporânea**. In: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore. Rio de Janeiro: Abril. 1983.

RIDENTI, Marcelo. *Cultura e política*: os anos 1960- 1970 e sua herança. IN: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **O tempo da ditadura**: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. V. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

ROCHA, Henrique. Refletindo os conceitos de folclore, cultura popular e tradição. In: MARTINS, Clerton (Org.). **Antropologia das Coisas do Povo**. São Paulo. Ed. Roca, 2004.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. In: **Revista Brasileira de Educação**, nº 20, Maio/ Agosto, 2002.

VASCONCELOS, Rejane. Virgílio, Adalto e César Cals: A política como arte de chefia. In: ARRUDA, José Maria; PARENTE, Josênio (Org.). **A Era Jereissati**: modernidade e mito. Fortaleza: Ed. Demócrito Rocha, 2002.

VITORIANO, Germana Coelho. **A Invenção da Arte Popular em Juazeiro do Norte**. 2004. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2004.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.